فكر وإبداع

إصدار علمي جامعي متخصص محكم

إشراف: أ. د. حسن البنداري



الجزء الحادي والثلاثون

نوفمبر ٢٠٠٥



رابطة الأدب الحديث

قواعـد النشـر بالإصدار

- يقبل إصدار فكر وإبـداع نشر المواد وفقا للاعتبارات التالية:

١ ـ أن تكون المواد المرسلة إلى الإصدار ـ مبتكرة ولم يسبق نشرها.

٢ ـ تخضع المواد للتحكيم النوعى المتخصص .

٣ ـ يخطر الإصدار الكتاب بقرار صلاحية المواد أو عدمها .

٤ ـ لا يقبل الإصدار المواد المنشورة أو المقدمة إلى جهات أخرى.

٥ ـ البحوث والدراسات التى يرى المحكمون تعديل مواضع فيها ـ تـردّ إلى أصحابها لتنفيذ ملاحظات المحكمين لكى تأخذ طريقها إلى النشر.

٦ ـ الإصدار غير ملزم بإعادة الأصول المرسلة إلى أصحابها سواء نشرت أم لم تنشر .

المواد المنشورة بالإصدار تعبّر عن آراء أصحابها فقط

فكر وإبداع

إصدار متخصص

يعنى بنشر بحوث ودراسات جامعية محكمة
تصدر عن: رابطة الأدب الحديث

* * *

رابطة الأدب الحديث تسعى إلى:

- ترسيخ مفاهيم البحث العلمي،
- والكشف عن الباحثين المتميزين.
- وتنمية قدراتهم الفكرية والبحثية.
- والمشاركة في تحديد معالم ثقافتنا المعاصرة.
- وعقد حوارات متنوعة مع كافة الاتجاهات والسبل الجديدة.
- والتوفيق العادل بين الصيغة التراثية والصيغة الحداثية.

رئيس مجلس إدارة الرابطة
أ.د. محمد عبد المنعم خفاجي
عضو مجلس الإدارة والمشرف على الإصدار
أ.د. حسن البنداري
رابطة الأدب الحديث
٦ شارع بنك مصر - القاهرة.
ت: ٣٩٢٤١٦٩٥

لوحة الغلاف
للفنانه العالمية : كاترينا فيربالوفيتش

فكر وإبداع

إصدار علمي جامعي متخصص محكم
يعنى بنشر بحوث ودراسات علمية محكمة
يصدر عن : رابطة الأدب الحديث
القاهرة : ٦ شارع بنك مصر
ص. ب ٤٦ بريد محمد فريد ت : ٣٩٢٤٦٩٥
رئيس مجلس إدارة الرابطة : أ. د. محمد عبد المنعم خفاجي

رقم الإيداع	٢٠٠٥/٥٤٣٧

مطبعة العمرانية للأوفست
الجيزة : ٣٧٥٦٢٩٩

فكر وإبداع

المراسلات: توجه باسم المشرف على الإصدار أ.د. حسن البنداري

القاهرة مصر الجديدة - روكسي، شارع أسماء فهمي كلية البنات - جامعة عين شمس

تليفون: ٥٨٥٤٦٦٢- ٥٨٥٦٦٢٣

الناشر: مكتبة الأنجلو المصرية

١٦٥ ش محمد فريد- القاهرة ت:٣٩١٤٣٢٧

الجزء الحادي والثلاثين نوفمبر ٢٠٠٥

مستشارو الجزء الحادي والثلاثين

١- أ.د أحمد كشك.	١٣- أ.د علي أبو المكارم.
٢- أ.د اعتماد علام.	١٤- أ.د فضيلة فتوح.
٣- أ.د زكريا عناني.	١٥- أ.د ماهر شفيق فريد.
٤- أ.د زين نصار.	١٦- أ.د محمد حسن عبد الله.
٥- أ.د شفيع السيد.	١٧-أ.د محمد حماسة عبد اللطيف.
٦- أ.د صبري إبراهيم السيد.	١٨- أ.د محمد السعيد جمال الدين.
٧- أ.د الطاهر مكي.	١٩- أ.د محمد عبد المطلب.
٨- أ.د عادل عمر عفيفي.	٢٠- أ.د محمد عبد المنعم خفاجي.
٩- أ.د عبد الحكيم حسان.	٢١- أ.د نادية عبد المنعم.
١٠- أ.د عبد العزيز نبوي.	٢٢- أ.د نبيل راغب.
١١- أ.د عزيزة السيد.	٢٣- أ.د نفيسة عليش.
١٢- أ.د عصام بهي.	٢٤- أ.د نورية الرومي.

المحتويات		الصفحة

بسم الله الرَّحْمَنِ الرَّحِيم
افتتاحية الجزء الحادي والثلاثين
نوفمبر ٢٠٠٥

د. حسن البنداري

بهـذا الجزء الحادي والثلاثين يكون إصدار " فكر وإبداع " قد مضى عليه سبع سنوات؛ حيث صدر الجزء الأول في (يناير٩٩). وفي السنوات السبع الماضية نشرت أبحاث علمية محكمة تحكيمًا تامًا باللغة العربية، وباللغات الأخرى، هي الإنجليزية والفرنسية والصينية والفارسية والأسبانية والإيطالية.

وقد احتفى بتوالي أجزائه متخصصون في مختلف الأوساط العلمية والثقافية، وأقرّت الإصدار اللجانُ العلمية المتنوعة في مصر وخارجها.

وكان- ولا يزال- خلف تواصل هذا الإصدار مستشارون يملكون قلوبًا وعقولاً تحرص عليه، وتشارك في مسيرته.

ويقتضينا الوفاء أن نحيي بكل التقدير والعرفان مستشاري الإصدار الذين رحلوا عن عالمنا، ونذكر دائمًا جهودهم من أجل نهضة هذا الإصدار: الفنان التشكيلي الراحل أ.د عبد الرحمن النشار، والناقد الكبير أ.د رجاء عيد، والباحث اللغوي أ.د رفعت الفرنواني، والإعلامي الشاعر الناقد أ.د عبد العزيز شرف؛ فلهم جميعًا أيادٍ بيضاءُ على هذا الإصدار.

ويضم هذا الجزء سبعة أبحاث باللغة العربية، هي: العلم والدين للدكتور محمد عبد المنعم خفاجي، والأوزان في ديوان ابن قزمان دراسة نقدية إحصائية للدكتور عبد العزيز نبوي، والتناص في شعر ابن عبد ربه للدكتورة نادية عبد الرحمن، وأنشودة المطر نسيج المضمون والشكل للدكتور عبد الله بن إبراهيم الزهراني، وتأثير التيارات السياسية في لغة القرن العاشر الهجري على اللغة للدكتورة حسنة عبد الحكيم الزهار، ود.عبد العزيز شرف رائد الإعلام اللغوي للدكتور أحمد عفيفي، ورقص القصور بين النشأة والتطور للدكتورة لمياء زايد.

وأما البحث الفرنسي فهو: البعد الخيالي والذاتي عند لويز دي جاردان في " لالاف " للدكتورة حنان بهي الدين منيب.

وَاللهُ تَعَالى وَلِيُّ التَّوْفِيقِ

المادة العربية

* البحث

*المقال النقدى

العلم والدين

د. محمد عبد المنعم خفاجي(*)

قضـــية خطيـــرة، كهـــذه القضـــية، لابد أن تثير اهتمام العلماء والباحثـــين على طول العصور. وإذ! كانت إثارتها في القديم أمرا واجبا، خدمة للدين؛ فإن إثارتها اليوم فرض لازم. وبحث الصلة بين العلم والدين في عصرنا الراهن أمر واجب

ما موقف العلم من الدين؟

ما موقف الدين من العلم؟

وإلى أي مدى نؤمن برأي العلم؟

وإلى أي مدى يجب أن نرمي برأي العلم أمام رأي الدين؟

كتب الفيلسوف البريطاني "راسل" كتابا بعنوان "الدين والعلم"، كما ظهر في لندن منذ عقود طويلة كتاب بعنوان "مناظرة بين العلم والدين".

وفي اللغة العربية نقرأ العديد الكثير من المؤلفات التي تدور حول هـــذه القضية الكبيرة من قريب ومن بعيد، وللأفغاني ومحمد عبده ومحمد رشيد رضا ومحمد فريد وجدي والرافعي والعقاد في هذا المجال الكثير من الدراسات والبحوث؛ وحين كتب الشيخ طنطاوي جوهري تفسيره "الجواهر الحسان" جعل محوره الأساسي الخوض في مسائل ما بين الدين والعلم من صلات

(*) أستاذ الأدب العربي بجامعة الأزهر

وللدكتور جمال الدين الفندي (١٩٩٨) كتاب بعنوان "القرآن والعلم"، وللدكتور محمد أحمد الغمراوي كتاب "الإسلام في عصر العلم" قدم له د. أحمد عبد السلام الكرداني.

وللدكتور الجامعي أحمد زكي كتب تدور حول ذلك أيضا. وقد خاض الدكتور العلامة "زغلول النجار" في هذه القضايا في كتب وبحوث ومحاضرات، بعقل العالم ووجدان المؤمن وروعة الباحث؛ مما شد إليه الأنظار في مصر والعالم الإسلامي.

وكتب الدكتور محمد عبد العظيم سعود كتابا قيما يلفت الأنظار صدر منذ فترة طويلة عنوانه "العلم والدين"، هو في صميم هذه المقالة؛ لأن الكتاب حرى بالاهتمام لما أثاره من أفكار، وما عرض له من مسائل، وإن كان لا يعد كتابا تراثيا قديما.

وبادئ ذي بدء نؤكد أنه ليس هناك دين سماوي صاحَبَ العلم وصادقه، وحث عليه، وألزم به، ودعا إليه- إلا الإسلام، الذي عظم مكانة العلماء في الأمم قال تعالى: (إنما يخشى الله من عباده العلماء) (فاطر: من الآية ٢٨) (قل هل يستوي الذين يعلمون والذين لا يعلمون) (الزمر: من الآية ٩). وقد قامت الحضارة الإسلامية على العلم وجهود العلماء، وعلى ثمرات البحث العلمي الذي أضاء الحياة، وجدد المعرفة، وحاول الكشف عن أسرار الكون والحياة، بهمة لا تعرف الكلال، وعزيمة لا يعتورها ضعف أو فتور.

ولفظ "العلم" وما اشتق من مفردات تتكرر في كتاب الله مئات المرات، ومكانة العالم في الإسلام مما لا يمكن الريب فيها، وقيام الجامعات والمعاهد والمدارس ومختلف دور العلم في شتى عصور التاريخ الإسلامي دليل واضح على عظمة العلم في رأي الدين، وفي كتاب الله الحكيم، وكان

المسجد النبوي الشريف أول جامعة إسلامية كبرى قامت في الإسلام في عصر صاحبِ الرسالة وفيما تلاه من عصور. وصاحَبَ إنشاءَ دور العلم في الإسلام إنشاءُ المكتبات العامة ودور الحكمة والعناية التامة بالكتاب. وإذا ما سألنا أنفسنا: أهناك عداء بين الإسلام والعلم، وبعبارة أخرى: أو هناك تناقض بين رأي الدين ورأي العلم؟ فإننا لا نجد إلا جوابا واحدا أمامنا، وهو أن الدين وحده هو الحقيقة الأزلية الخالدة، وأننا يجب أن نقف من رأي العلم موقف الممتحن المتحقق في الأمر. وفي أحسن الفروض لا نستطيع إلا أن نقول: إن الدين والعلم هما وجهان للحقيقة في أغلب الأمر.

أما في الغرب وأمام الكنيسة فالرأي مختلف: ففريق يذهبون إلى أن العلم وحده قبل كل شيء، هو حقيقة الحقيقة، ويقولون إن الدين نقل محض، ويرد مؤلف كتاب "العلم والدين" د. سعود على هؤلاء ردا قويا مقنعا، مؤكدا أن العلم أيضا فيه الكثير من النقل ونحن نستخدم في بحوثنا نتائج الآخرين. وقد لا يمكننا في أحيان كثيرة التثبت من صحتها، والكثير من العلم مبني على الفروض كما نرى في العلوم الفيزيائية النظرية، والعلم أيضا يحتوي على جانب كبير من الذاتية، وليس موضوعيا بحتا، وحقيقة أن العلم أداة قوية لمعرفة الحقيقة، ولكن ليس هو الأداة القوية الوحيدة.

ويعود هؤلاء إلى الحديث عن جاليليو العالم الإيطالي (١٥٦٤-١٦٤٢م) وموقف الكنيسة منه، وكان بعض رجال الكنيسة يذهبون إلى أن الهندسة رجس من عمل الشيطان، وأنه ينبغي استبعاد علماء الرياضيات، فهم مؤلفو كل الهرطقات.

ومن ثم أولت محاكم التفتيش في أوروبا الفلك اهتمامها، وانتهت إلى الحقيقتين الآتيتين كما يقول مؤلف كتاب "العلم والدين" د. سعود، وهاتان الحقيقتان هما:

أن من الهرطقة القول بأن الشمس هي مركز الكون، وأنها لا تدور حول الأرض؛ لأن ذلك يناقض تماما ما جاء به الكتاب المقدس.

أن القـول بـأن الأرض ليست هي المركز، وأنما هي التي تدور حول الشمس يتعارض مع الإيمان الحقيقي على أحسن الفروض.

ومن ثم تولت محاكم التفتيش محاكمة جاليليو، وأخذت عليه إقرارا بالامتـناع عـن تـدريس آراء كوبر فيكس شفاهة أو تحريرا. وصادرت الكنيسـة جمـيع الكـتب التي تذهب إلى أن الأرض هي التي تدور حول الشمس.

والعلـم فـي الغرب يقف في أحيان كثيرة مواقف العداء للدين؛ فنـرى بعـض العلمـاء في الغرب يذهبون إلى أن المادة وجدت من أزل الأزال، ثم بزغ منها العقل الإلهي كما يقول صمويل إسكندر وأضرابه.

ويقـول د. سـعود إن المسألة هنا مسألة رمي بالظنون والأوهام، فلمـاذا يسـهل الافتراض بأن الله عز وجل مخلوق من المادة، ولا يسهل الافتـراض بأن المادة مخلوقة بقدرة الله تعالى. وإلى عهد قريب كان علم الفيـزياء يؤكد أن المادة خالدة، أما الفيزياء الحديثة فقد عدلت عن فرض هذا الخلود.

ونرى الفلسفة المادية تشتط في فكرها المادي الإلحادي، فلا تؤمن بوجود الروح، بل تنكر هذا الوجود إنكارا شديدا.

ويقول د. سعود في مؤلفه "العلم والدين" – ص١٥:إن المسألة أمام العقـل رمـي بالظن، فالعلوم الرياضية والعلوم الطبيعية هي علوم نظرية تجـريبية، وليسـت هي كل أدواتنا التي نستدل بها على وجود الله، ويشتد (كانـت) في الرد على مثل هؤلاء الأفاكين المنكرين لوجود الله، فيؤكد أن وجـود الله حقـيقة تـؤكدها الـنفس الإنسانية؛ إذ لا يتأتى وجود الضمير

الإنســاني فيها بغير وجود إله، وتلك هي علامة الوازع الأخلاقي وعلامة الواجب، أو علامة الضمير، ولم يكن (كانت) هو أول من قال بهذا الرأي، بــل ســبقه إليه القديس توماس الأكويني (١٢٢٥- ١٢٧٤م)، الذي يستدل علــى وجود الإله من آيات الخير ومحاسن الجمال في نفس الإنسان وفي مشاهد الطبيعة.

وفــي ذلك رد قوي على آراء مثل دولا بلاس الفرنسي (١٨٧٠م) الممعن في الإلحاد، وآراء غيره من العلماء الرياضيين الملحدين الرافضين لوجود الله عزوجل، تعالى الله عما يقول الكافرون علوا كبيرا.

وفي الإسلام نستدل بمظاهر القدرة في الكون العظيم على وجود الخالق العظيم، مما يرد على سفاهة وجهل دولا بلاس وأضرابه من الذين يحاولون تأييد أوهامهم الإلحادية بحجج واهية يشرحها دولا بلاس في كتابه "شرح نظام العالم" حيث يذهب إلى أن المجموعة الشمسية ونظام الكواكب كانا في الأصل عبارة عن سديم، ثم انكمش هذا السديم تدريجيا مما زاد من ســرعة دورانـــه، وبسبب هذه السرعة قذف بعض الكتل التي تحولت إلى كواكب.

وعــندما لاحظ نابليون (١٧٦٩- ١٨٢١) أن كتاب دولا بلاس لا يحــتوي على أية إشارة إلى وجود الله لفت نظره إلى ذلك؛ فرد عليه دولا بــلاس بــوقاحة شــديدة تدل على جهل مطلق بقوله: ليست بنا حاجة إلى افتراض وجوده يا مولاي. وكذب هذا الملحد الأفاك فيما يقول كذبا أثيما.

إن كــتاب "العلم والدين" للدكتور عبد العظيم سعود يرد بقوة على مــثل الهرطقات الإلحادية الممعنة في التطاول على مقدسات الأديان. وفي الكتاب قضايا كثيرة أثارها الباحث في كتابه، من مثل:

النظام الكوني.

ونظرية التطور والرد عليها.

والروح والجسد.

والقضاء والقدر.

والمذهب الروحي أو التصوف.

والتفسير العلمي للقرآن.

ومن البديهي أنه لا يمكن تلخيص هذه الآراء في مقال موجز.

ونحن أولا وقبل كل شيء نؤكد أن فلسفة الغرب المادية الإلحادية لا تقوم على أساس علمي، وأن هذه الفلسفة هي التي قادت أوروبا إلى قبول أفكار مثل كارل ماركس وغيره من الماديين الجدليين، وأن الذي ينكر حقائق الدين لا يستحق عندهم شرف العلم ولا صفة العالم.

إننا نؤمن بالدين إيمانا جازما، وبأنه رسالة من السماء إلى الأرض، بلغها رسل الله الكرام، وبأن الدين يجب أن نضعه في قلوبنا وأرواحنا وأعماق مشاعرنا، مهما حاول أنصار العلم – الجاهلون بالعلم – بأن يحيطوا علمهم الكاذب بهالة من التمجيد.. إن الدين من السماء أما العلم فهو نظريات يقول بها العقل، والعقل البشري يحوطه النقص والقصور والريب من كل مكان.

وأما عن التفسير العلمي للقرآن الكريم فهو قضية يؤيدها الكثير من العلماء.. وفي مقدمتهم الدكتور زغلول النجار والدكتور جمال الدين الفندي وسواهما، وإن كان هناك من العلماء من يرفض هذا التفسير العلمي لكتاب الله الحكيم المعجز للبشر كافة، ومن بين هؤلاء في القديم الإمام الشاطبي وغيره من ثقات العلماء، وفي عصرنا نجد من الرافضين للتفسير العلمي

لكتاب الله أمثال الشيخ محمود شلتوت، والشيخ الذهبي، وسيد قطب والعقاد، وغيرهم.

ويقـــف فريق من المعتدلين حول هذه القضية موقفا وسطا، حيث يذهبون إلى أنه لا بأس من أن نأخذ بالتفسير العلمي للقرآن الكريم في حذر شديد، كما يقول ثقات العلماء. ويؤيد ذلك أمثال د. السيد الجميلي في كتابه "التفســـير العلمـــي للقرآن" ويذكر أن الكثير من التفسيرات العلمية للكتاب العظـــيم التي وردت في تفسير الشيخ طنطاوي جوهري "الجواهر الحسان" قد تغيرت تماما وتحولت من النقيض إلى النقيض. ويؤكد هؤلاء المعتدلون أن التفسير العلمي لكتاب الله لا يجوز أن يكون إلا باليقين الثابت من العلم وحده، لا بالفروض والنظريات التي لا تزال موضع بحث وتمحيص. وهذا هو رأي د. سعود في كتابه "العلم والدين" ص٣٦.

والله وحده هو الموفق إلى الصواب.

الأوزان في ديوان ابن قزمان
دراسة نقدية إحصائية

دكتور عبد العزيز نبوي(*)

قال الدكتور محمود علي مكي في تقديمه للديوان الذي حققه المستشرق الإسباني فيديريكو كورنتي[1] Federeco Corriente إن أهم ما يتميز به هذا التحقيق "هو الحرص على الاحتفاظ بالرواية الأصلية في مخطوطة الديوان الوحيدة ، مع أتم مراعاة لخصائص اللهجة الأندلسية ، ومع تطبيق نظرية جديدة في عروض الأزجال تعيدها إلى أصولها الخليلية ، وإن كان ذلك مع تعديلات لجأ فيها الزجال الأندلسي إلى النبر على نطاق واسع وبشكل مقنن. وكان غرسيه غومس يدين بأن عروض الزجل ــ بل والموشح أيضاً ــ يقوم على الأساس المقطعي الذي يخضع له الشعر الأوربي"[2] .

ونود أن نشير إلى أمرين في هذا النص :

الأول : أن إعادة الأزجال إلى الأصول الخليلية ليست نظرية جديدة أتى بها "كورنتي" فقد سبقه إلى ذلك صفي الدين الحلّي (٧٥٠ هـ/ ١٣٤٩م) حين قال : " وأول ما نظموا الأزجال جعلوها قصائد مقصدة ، وأبياتاً مجردة في أبحر عروض العرب بقافية واحدة كالقريض ، لا يغايره بغير اللحن واللفظ العامي ، وسموها القصائد الزجلية ... وهذه القصائد لما كثرت واختلفت ، عدلوا عن الوزن العربي الواحد إلى تفريغ الأوزان المتنوعة ... ثم خالفوا بين الأوزان من

(*) أستاذ الأدب العربي – كلية التربية – جامعة عين شمس .

غير أن يخسروا الميزان ؛ فانتقلت تلك القصائد إلى أوزان مختلفة الوضع بحسب التقطيع والتفريع والترصيع والتصريع "[٣] .

ثم قال الحلّي في الفصل الذي أفرده لما أجازوا استعماله وهو جائز في الشعر : " وهـــو استعمال الأوزان الخارجية عن بحور العروض الستة عشر ، ومخالفة كل شـــطر من البيت للآخر في القصر والطول والقافيـــة ، وفي بناء البيت الواحد على عـــدة أوزان وقوافٍ "[٤] . أضف إلى ذلك إشارته إلى " الوزن " في غير موضع[٥] .

ولا يـــنال من جهـــد الحلّي سوى عدم اجتهاده في تعرف الأوزان الخارجة عن البحور الستة عشر في الأزجال .

والآخـــر : أن الرواية الأصلية في مخطوط الديـــوان الوحيـــدة ـــ التي حرص المحقـــق على الاحتفاظ بها ـــ ليست بالضرورة هي الرواية الأصلية للديوان ؛ ذلك أن الوزن الجاري في الأزجال يضطرب في كثير من المواضع ، وهو اضطراب ينبئ عن خلل في الرواية . وكان ينبغي على المحقق أن يلتفت إليه ، محاولاً الاقتراب من الروايـــة الصحيحة .

والـــذي يـــبدو لي من إشارات "كورنتي" في هوامشه إلى الأوزان ، أنه يعني بالأصول الخليلية أوزان دوائره مستعملة ومهملة ، وهو ما أوقعه في الخطـــأ في كثير من المواضع (كما سيأتي) . والذي نحرص على الإشارة إليه هو أن ثمة فرْقًا بين قولنا " الأصول الخليلية " وقولنا الأوزان العـــربية في الشـــعر والموشحات والزجل ؛ ذلك أن الدائرة الثانية أوســـع بكثير من الدائرة الأولى ، كما أن هناك فرقًا بين " الأصول الخليلية " في صورها التي عرفها العروضيون قبل القرن الثالث الهجري ، والتي تتمثل في خمسة عشر بحرًا ـــ لها ثلاثة وستون صورة ـــ وبين تطـــور صـــور هذه البحور الخليلية حيث بلغت أكثر ٣٤٠ (ثلاث مئة وأربعين) صورة ، فضـــلاً عن الأوزان المستحدثة التي تربو على المئة ، في الشعر والموشحات والأزجال .

* * *

تنقســـم الأوزان في ديوان ابن قزمان ثلاثة أقسام : البحور الخليلية مع بحـــر مهمل ، وأوزان أخر مخترعة ، وتشكيلات وزنية كل منها في ثلاثة أشطر .

القسم الأول : من البحور الستة عشر

نظـــم ابن قزمان في عشرة بحور ، بالإضافة وزن مهمل هو الممتد (مقلوب المديد) . والبحور العشرة هي : الرجز ، والرمل ، والبسيط ، والهزج ، والمديد ، والخفيف ، والمجتث ، والمتدارك ، والسريع ، والمنسرح .

أولاً : الرجز :

وفي الديوان منه ثماني صور :

(١) مســـــتفعلن فعـــــــولن مستفعلن فعولن (أو : فعولْ) .

وذلـــك في ثلاثة أزجال ، هي ذوات الأرقام ١٧ ، ١٥٣ ، ١٧٩ (المطالع والأدوار والأقفال)

(٢) مســـــتفعلن مفعـــــولن مســـــتفعلن فعـــــــو

ونظم في هذا الشكل زجلاً واحدًا ، هو رقم ٢٧ .

(٣) مســـــتفعلن مســـــتفعلن فعـــــــــولن (أو فعــولْ)

ونظم فيه خمسة أزجال ، هي : ٦ ، ٨ ، ٣١ ، ٨٥ ، ١٢٨ (الضرب في الأخير فعولْ) .

(٤) مســـــتفعلن مســـــــتفعلن فع لان (أو فع لن)

ويشـــتبه هـــذا بالســـريع ، ونظم فيه ثلاثة أزجال ، هي : أدوار الزجل رقم ٦٢ ، وأدوار رقم ١٣٨ ، و ١٦٢ كله ، ١٩٣ .

(٥) مســـــتفعلن مســـتفعلن مســـــــــــتفعلن

ولم ينظم منه سوى مطلع وأقفال الزجل ١٦٥ .

(٦) مســـــــــتفعلاتن مســـــتفعلن فعـــو

ولم ينظم منه سوى رقم ٥١ كله .

(٧) مســـــــــتفعلاتن مســــــــــــتفعلن

وقد نُظم فيه زجلان ، هما : ٧٠ ، ٩٢ .

(٨) مســـــتفعلن مســـــتفعلن

وقد نُظم فيه : ١٨٥ كله ، أدوار ١٦٥ ، ١٧٥ كله .

ثانياً : الرَّمَل :

وفي الديوان منه خمس صور :

(١) فاعــــلاتن فاعــــلاتن فاعلاتن فاعلاتن (أو : فاعلاتْ)

وتجد ذلك في الأزجال ذوات الأرقام : ١١ ، ٢٤ ، ٢٨ ، ٦٧ ، ٦٨ ، ٨٩ ، ٩٣ ، ٩٧ ، ٩٨ ، ١٤٨ كلها .

(٢) فاعـــــلاتن فاعـــــلاتن فاعلاتن فاعلاتْ (أو : فاعلن)

وتجد ذلك في ثلاثة أزجال ، هي : ٥٦ ، ٨٦ ، ١١٧ كلها .

(٣) فاعـــــلاتن فاعـــــلاتن

ولم يُنظم فيه سوى الزجل رقم ١٠ .

(٤) فاعـــــلاتن فاعـــــلاتْ (أو : فاعلن / فعِلن)

ويشـــتبه بمثنى المديد متى جاء ضربه على وزن فاعلن أو فعلن . وقد نُظم فيه زجلان ، هما : ٩٩ ، ١٦٧ .

(٥) فاعـــــــلاتن فاعـــــــلاتن

ونُظم فيه زجل واحد ، هو رقم ١٠٠ .

ثالثاً : البسيط :

وفي الديوان منه ست صور :

(١) مستفعلن فاعلن مستفعلن فع لن

وتأتي العروض في بعض الأدوار مذيلة (فاعلان) أو مخبونة (فعلن) . وقد نُظم في هذه الصورة ثلاثة أزجال هي ذوات الأرقام : ٤٢ ، ١٢٥ ، ١٥٧ .

(٢) مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن

ولم يُنظم في هذه الصورة سوى الزجل رقم ١٠٤ .

(٣) مستفعلن فاعلن مستفعلن

ونُظم فيها الزجل رقم ٤٠ ، ١٢٤ .

(٤) مستفعلن فع لن مستفعلن (أو مذالاً ، أو مرفلاً)

ونظم فيه خمســـة أزجال ، هي ذوات الأرقام : ٣ ، ١٣ ، ١٦٠ ، ١٧٨ ، ١٨٦ ، وجاء الضرب في الأخير مرفلاً .

(٥) مستفعلن فاعلن

وقد جاءت هذه الصورة في أدوار الزجلين ١٠٩ ، ١٩١ .

(٦) مخلّع البسيط ، وله أربع صور :

(أ) مستفعلن فاعلن فعولن مستفعلن فاعلن فعولن

وقد نُظم فيها الزجل رقم ١٨٢ .

(ب) مستفعلن فاعلن مفعولن

ولا ينبغي أن يقال إن عروض المخلّع وضربه يكونان على وزن فعولن دائمًا ؛ لأن التخليع في مجزوء البسيط هو قطع مستفعلن ، وقد التزم المولدون الخبن مع القطع ، وهو — كما يقول الدماميني — من التزام ما لا يلزم .

وقد يأتي الضرب مُسَبّغًا (مفعولان) وقد يأتي مخبونًا (فعولن) ذلك أن ابن قزمان — كغيره — قد ينوع في الأضرب بين دور وآخر . ونجد هذه الصورة — أو الصور— في الأزجال ذوات الأرقام : ٢٢ (عدا الجزء الثاني من المطلع) ٥٣ ، ١٢٣ ، ١٢٦ ، ١٢٧ (عدا المطلع) ، ١٣٩ (عدا المطلع) ، ١٤٦

(ج) مستفعلن فاعلن فعولن (أو فعولان)

أي بالتزام الخبن دائمًا . وتجد ذلك في أربعة أزجال ، هي ذوات الأرقام : ١١٥ ، ١٢١ ، ١٣٠ ، ١٨٣ .

(د) مستفعلن فاعلن فعو (أو فعولْ)

وتجد ذلك في الزجلين ٣٤ ، ١٣١ .

رابعاً : الهزج :

وفي الديوان منه أربع صور :

(١) مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولْ

وقد رد فريديكو كورنتي هذه الصورة إلى مشطور المستطيل (مقلوب الطويل) ويجوز أيضًا أن يكون من الهزج ؛ فالهزج قد يأتي على هذه الصورة شعرًا ، وقد نسبه الدماميني إلى ذلك بقوله : " وحكي أبو بكر القللوسي أن له [أي للهزج] عروضًا محذوفة لها ضرب واحد مثلها ، وأنشد :

سقاها الله غيثا من الوَسْمِيِّ رَيًّا

وهو في غاية الشذوذ " .

ونجد هذه الصورة في الزجلين ٣٩ (وقد جاء مثناه في أول المطلع) ، أدوار ١٧٩ .

(٢) مفاعيلن مفاعيلن

ولم يُنظم في هذه الصورة سوى الزجل رقم ١٦٩ .

(٣) مفاعيلن فعولن

ولم يُنظم فيها سوى الزجل رقم ١٧٧ .

(٤) مفاعيـــلن مفاعيـــلن

ولم يُنظم فيها سوى أقفال الزجل الرابع .

خامساً : المديد :

وفي الديوان منه أربع صور :

(١) فاعلاتن فع لن فاعلاتن فع لن

وتجـد هذه الصورة في أقفال وأدوار الأزجال ذوات الأرقام ١٠٧ ، ١٠٨ ، ١٣٧ (كلها عدا المطالع) .

(٢) فاعلاتن فاعلن فاعلاتن

وتجـد ذلك في الأزجال : ٧ ، ٢٠ ، ٨٣ ، ١٥٤ ، ١٦٤ ، ومطلع الزجل ١٢٩ .

(٣) فاعلاتن فاعلن فاعلن

ونظم ابن قزمان في هذه الصورة ثلاثة أزجال ، هي ذوات الأرقام ٥٨ ، ٥٩ ، ١١٣

(٤) فاعلاتن فع لن (أو فعلان)

ونجدها في أدوار الزجلين ٣٢ ، ٦٤ .

سادساً : الخفيف :

وفي الديوان منه صورتان :

(١) فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن

وهي مشطوره ، مع تنوع الأضرب حسب نظام كل دور ، وذلك في عشرين زجلاً ، هي : ٩ ، ١٩ ، ٢١ ، ٣٨ ، ٨٤ ، ٨٧ ، ٨٨ ، ٩٠ ، ٩٤ ، ٩٥ ، ٩٦ ، ١٠٢ ، ١١٨ ، ١٣٢ ، ١٣٣ ، ١٧٤ ، ١٧٦ ، ١٨٨ .

(٢) فاعلاتن مستفعلن

وقد جاء خمسة أزجال على هذه الصورة ، هي ذوات الأرقام : ٦٦ ، ٦٩ ، ١٠٦ ، ١١٦ ، ١٦٨ .

سابعاً : المجتث :

ومنه في الديوان صورتان :

(١) مستفعلن فاعلاتن فع لان

وهي مشطورة المجتث المسدس في الدائرة ، الذي شطره :

مستفعلن فاعلاتن فاعلاتن

وقد دخل التشعيث ثم القصر على الضرب فصار فاعاتْ ونُقل إلى فع لان .

وتجد هذه الصورة في أدوار الزجل رقم ١٨١ .

(٢) مستفعلن فاعلاتن (أو : فاعلاتْ)

وتجد هذه الصورة في الأزجال : ١٤ ، ٤٣ كلها و ١٦٦ ، ١٨٥ (الأدوار دون الأقفال) .

ثامناً : المتدارك :

وفي الديوان منه صورتان :

(١) فاعلن فع لن فاعلن فعِلن

وتجدها في أقفال الزجل رقم ٦٥ .

(٢) فاعلن فع لن

وتجدها في أدوار الزجل رقم ٦٥ (السابق) .

تاسعاً : السريع :

وفي الديوان صورة واحدة ، هي المشطور :

مستفعلن مستفعلن فاعلن (أو : فعِلان)

فالضرب " فاعلن " جاء في أربعة أزجال ، هي : ٣٦ ، ١٧١ ، ١٧٢ ، ١٨٠ كلها . والضرب " فعِلان " تجده في الزجل ١٨٤ .

عاشراً : المنسرح :

وفي الديوان منه صورة واحدة أيضًا ، هي مشطوره :

مستفعلن مفعولاتُ مفتعلن (أو : مفعولن)

وتجد ذلك في ثلاثة أزجال : ٢٩ ، ١٢٢ كلها ، ٤ (دون أقفاله) .

حادي عشر : الممتد (مقلوب المديد) :

وفي الديوان منه ثلاث صور :

(١) فاعلن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن

وهذه الصورة ، وهي مربع الممتد المنفصل ، نظم فيها خمسة أزجال كاملة ، هي ذوات الأرقام : ٤١ ، ٤٤ ، ٤٨ ، ٨٢ ، ١٨٧ .

(٢) فاعلن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن

وهي صورة مربع الممتد المتصل ، ونُظم فيها الزجل الثاني كله .

(٣) فاعلن فاعلاتن

وهي مثنى الممتد . ونجدها في أدوار الزجلين ١٣٦ ، ١٦١ .

القسم الثاني : أوزان أخر مخترعة

وهي خمسة وأربعون وزنًا ، منها ما جاء في شطرين ، كل شطر ينتمي إلى بحر بعينه ، ومنها ما يكون أحد شطريه من بحر والآخر مخترعًا ، ومنه ما يكون مخترعًا كله . وقد رتبنا هذه الأوزان بحسب التفعيلة الأولى ، فبدأنا بما أوله مستفعلن ، يليه من بعده ما أوله فاعلاتن ، ثم مفعلات ، ثم مفاعيلن ، ثم فاعلن ، ثم مفعولن . وهذه هي الأوزان المخترعة في ديوان ابن قزمان (ولا أعني بالمخترعة أنه هو الذي اخترعها ، وإنما أعني أنها من غير البحور الستة عشرة ، وربما كان سابقًا في بعضها أو مسبوقًا ، فذلك باب آخر من البحث والاستقصاء في التراث الشعري والزجلي) :

(١) مستفعلن مفعولن فعولن

مع جواز دخول الخبن على مفعولن فتصير فعولن ، أو دخول الكفف عليها (وهو حذف السادس الساكن) فتصير فعولُ . ونجد هذا الوزن في خمسة أزجال ، هي ذوات الأرقام : ١٨ ، ٤٥[6] ، ١٣٥ ، ١٧٠ ، وقد استقل كل جزء منها بهذا الوزن .

(٢) مستفعلن فعولن فعولان مفعولن فعول [7]

وقد خبنت مفعولن في جميع المواضع ، عدا موضعين . وهو وزن مطلع وأقفال الزجل رقم ٦٢ .

(٣) مستفعلن فاعلاتن مستفعلاتن

وقد نُظم فيه مطلع وأقفال الزجل رقم ١٦٦ .

(٤) مستفعلن فاعـــلن　　فاعلن (أو : فاعلان)

وقد نُظم في الضرب " فاعلن " أقفال الزجل رقم ١٠٩ ، ونُظم في الضرب " فاعلان " مطلع وأقفال الزجل رقم ١٨٥ .

(٥) مستفعلن فاعلن فاعلن (أو : فاعلان) [٨]

ونُظم في هذا الوزن مطلع وأقفال الزجل رقم ١٩١ .

(٦) مستفعلن فاعلن فع لن　　مســـــــتفعلن [٩]

ونُظم فيه سبعة أزجال ، هي ٣٧ ، ٦٠ ، ٧١ ، ٧٣ ، ٧٤ ، ١١٠ ، ١١١ ، ١١٩ كلها.

(٧) مستفعلن فاعلن مستفعلن　　مســـــــتفعلن [١٠]

ونُظم فيه الزجل رقم ٧٦ .

(٨) مستفعلن فاعلن مفعولن　　فاعلن مفعـــــولن

ونُظم فيه مطلع الزجل رقم ١٣٩ .

(٩) مستفعلن فعولن مفاعيلن　　فعـــــولن مفاعيـــلن

ونُظم فيه مطلع وأقفال رقم ١٣٤ .

(١٠) مستفعلن فع لن (أو : فع لان)　　مســـــــــــتفعلاتن

ونُظم فيه خمسة أزجال ، هي : ٤٧ ، ٧٩ ، ٩١ ، ١٤٤ ، ١٤٧ .

(١١) مستفعلن مفاعيلن

ونُظم فيه أدوار الزجلين أرقام ١٣٤ ، ١٦٩ (عدا المطلع والأقفال) .

(١٢) فاعلاتن فاعلن فع لن　　مســـــــتفعلن [١١]

ونُظم فيه الزجل رقم ١٦ ، عدا الجزء الأول من الأقفال حيث جاء في مشنى المديد .

(١٣) فاعلاتن مستفعلن فع لان　　فاعــــلن فاعــــلن [١٢]

ومن هذا الوزن أربعة أزجال : ٥٢ ، ٧٥ ، ١٦٣ ، ١٧٣ .

(١٤) فاعــــــلاتن فع لان　　مستفعلن فاعلن فع لان

ونجده في مطلع وأقفال الزجل رقم ١٨١ .

(١٥) مفعلاتُ مستفعلن فع لن　　فاعـــــلن فعـــــو

ونُظم فيه الزجل رقم ٥٧ . مع ملاحظة أن الشطر الأول يمكن ردُّه إلى مثلث المقتضب المسدس . ويمكن أيضًا تشكيله على هذا النحو : (فاعلن فعولن مفاعيلن) .

(١٦) مفاعيـــــلن فعولن مفاعيلن [١٣]

ونُظم فيه الزجل رقم ١٠١ .

(١٧) فاعلاتن مستفعلن فع لن مستفعلن

وهـــو صورة محورة من مشطور مقلوب البسيط ، ووجه التحوير أن فع لن هنا تفعيلة أصلية ، يجوز جبنها فتصير " فعلْ " ، ونُظم فيه الزجل رقم ٦١ .

(١٨) فاعلن مستفعلن فع لان مســـــــــتفعلان

ونُظم فيه الزجل رقم ١٩٢ .

(١٩) فاعـــلن فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن

الشطر الأول من مثنى الممتد ، والآخر من مثني المجتث . ونُظم فيه زجلان ١٠٣ كله ، وأدوار ١٢٩ وأقفاله ، وقد جاء المطلع من مثلث المديد .

(٢٠) فاعـــلن مفاعيـــلن فاعلن فعو (أو فعولْ)

ومنه أدوار الزجلين ٥٤ ، ١٨٩ .

(٢١) فاعلـــن مفاعيـــلن فاعـــلن مفاعيـــلن [١٤]

ومنه الزجل رقم ١٥٥ .

(٢٢) فاعلن فعولن مفاعيلن مفاعيـــــــــلن

ومـــنه أقفـــال الزجل رقم ١٢٠ ، وقد زاد ابن قزمان في أول المطلع (فاعلن فعولن مفعولن) دون مفاعيلن في الشطر الثاني .

(٢٣) فاعـــلن مفعولن فاعـــلن مفعولن [١٥]

ومنه الأزجال ذوات الأرقام : ١٢ ، ١٤٣ ، ١٥١ ، ١٥٩ .

(٢٤) فاعـــــلن فعـــولن فاعـــــلن فعـــولن

ومنه الزجل رقم ٢٥ .

(٢٥) فاعلن مفعولن مفعولن مفاعيلن

ويجوز دخول الخبن أو الكفف ـــ أو هما معا ـــ على مفعولن . ومنه الزجل رقم ٧٧ .

(٢٦) فاعلن مفعولن مفعولن فعو

ويجوز في مفعولن ما يجوز فيها في الزجل السابق ، ومنه الأزجال ٤٩ ، ٥٠ ، ٦٣ .

(٢٧) فاعلـــــــن مفعولن فعولن [١٦]

ومنه الزجل الخامس .

(٢٨) فاعلن فعولن مفاعيلن

ومنه أدوار الأزجال ١٢٠ ، ١٤١ ، ١٤٢ .

(٢٩) فاعلن فاعليّان فعـــــــولن

ومنه أقفال الزجل رقم ١٦١ (أما مطلعه فقد كرر فيه الشطر الأول ، وقد وضعناه في التشكيلات الوزنية) .

(٣٠) فاعـــلن مفعــــولن مستفعلن فاعلن مفعولن

ومنه الزجل رقم ١٥٦ .

(٣١) فاعلن فاعلاتن فعـــــــولن

ومنه أقفال الزجل رقم ١٣٦ .

(٣٢) فع لن مفعولن مفعولن فعو

مع جواز خبن " فع لن " وجواز دخول الخبن أو الكفف ـــ أو هما معًا ـــ على مفعولن . وهكذا في كل مفعولن ، ومنه الرجز رقم ٣٣ .

(٣٣) مفعولن مستفعلن مفعولن فاعلن

ومنه الزجل رقم ٢٦ .

(٣٤) مفعولن مستفعلاتن مفعولن فعـــــو

ومنه الزجل رقم ٧٨ .

(٣٥) مفعـــــــولن فاعلاتن فع لن

ومنه أقفال ٦٤ ، ومطلع الزجلين ١٠٧ ، ١٠٨ .

(٣٦) مفعولن مفعولن مفعولن مفعولن فعو

ومـــنه الزجل الخامس عشر . ويجوز في مفعولن ـــ كما قلنا مرارًا ـــ حذف ثانيها أو سادسها.

(٣٧) مفعولن فعولن فعولن فعو (أو فعول)

ومنه الزجلان أرقام ١٠٥ ، ١١٢

(٣٨) مفعولن فعولن فعو أو فعون .

ومنه خمسة أزجال ٥٥ ، ١١٤ ، ١٤٠ ، ١٤٥ ، ١٥٠

(٣٩) مفعولن فعولن مفعولن فعولن [١٧]

ومنه الزجل رقم ١٩٠

(٤٠) مفعولن مفاعيلن فعولن [١٨]

ومنه الزجل الأول ، والثالث والعشرون

(٤١) مفعولن فعـــو مســــــتفعلاتن [١٩]

ومنه الزجلين ٨٠ ، ٨١

(٤٢) مفعولن فع لن (أو فع لان) مفاعيلن فعـــــــــــو

ومنه الزجل رقم ٤٦

(٤٣) مفعولن فع لن مفعولن فعـــــولْ

ومنه الزجل رقم ٧٢

(٤٤) مفعولاتن مفاعيلن مفعولن مفعـــــــولاتن مفاعيلن

مع جواز خبن مفعولاتن في الموضعين وقد نُظم فيه مطلع وأقفال الزجل رقم ٣٠

(٤٥) مفعولاتن مفاعيلن

مع جواز خبن مفعولاتن . وقد نُظم فيه أدوار الزجل رقم ٣٠

القسم الثالث : تشكيلات وزنية

ويــراد به ما يكون في المطالع والأقفال مكونًا من ثلاثة أشطر فأكثر سواء استقل به المطلع ، أو اشترك فيه مع الأقفال ، أو كان هو التشكيل الجاري في الزجل من أوّله إلى آخره وهو أحد عشر تشكيلاً

(١) مستفعلن فعولن فعولن

مستفعلن فعولن فعولن

فاعلاتن

ولم يرد هذا التشكيل إلا في مطلع الزجل رقم ١٢٧

(٢) مستفعلن فع لن (أو فع لان

مستفعلن فع لن (او فع لان

مستفعلن

وقد نُظم فيه الزجل رقم ١٤٩ كله .

(٣) مستفعلن

مستفعلن فع لان

مستفعلن

ونُظم فيه مطلع وأقفال الزجل رقم ١٣٨ .

(٤) فاعلاتن فع لان

فاعلاتن فع لن

فعولن

ولم يرد إلا في أقفال الزجل رقم ٣٢

(٥) مستفعلن مستفعلن فاعلان

مستفعلن

مستفعلن مستفعلن فاعلان [٢٠]

ولم يُنظم فيه سوى مطلع وأقفال الزجل رقم ١٨٤ .

(٦) مستفعلن فاعلن مفعولن

مســـــــتفعلاتن مفعولاتُ مستفعلن

ونُظم فيه مطلع وأقفال الزجل رقم ١٢٣

(٧) فاعلن فعو

فاعلن مفاعيلن

فاعلن فعو

ونُظم فيه مطلع وأقفال الزجلين ٥٤ ، ١٨٩ .

(٨) فاعلن فاعلاتن

فاعلن فاعلاتن

فعولن

ولم يُنظم فيه سوى مطلع الزجل رقم ١٣٦

(٩) فاعلن فعولن مفاعيلن

فاعلن فعولن مفاعيلن

مفاعيلن

ونُظم فيه مطلع الزجل رقم ١٢٠ . ومطلع وأقفال الزجلين ١٤١ ، ١٤٢

(١٠) فاعلن

مفعولن فع لن

مفعولن فع لن

ونُظم فيه الزجل رقم ١٥٢ كله .

(١١) فاعلن فاعليّان

فاعلن فاعليّان

فعولن

ولم يُنظم فيه سوى مطلع الزجل رقم ١٦١

* * *

مجمل أوزان ديوان ابن قزمان إذن كالآتي

١١ احد عشر وزنًا من الأوزان الخليلية وعدد صورها احدى وأربعون

٤٥ خمسة وأربعون وزنًا مخترعًا .

١١ أحد عشر تشكيلا وزنيًا مخترعًا .

جهود محقق الديوان (فيديركو كورنتي) في ميزان النقد العروضي

أولاً : أزجال اهتدى المحقق إلى أوزانها :

الأزجال التي اهتدى إلى أوزانها هي الأزجـال ذوات الأرقام : ٢ ، ٣ ، ٤ ، ٦ ، ٧ . مـن ٩ إلى ١٢ ، ١٤ ، ١٧ ، ١٨ ، من ١٩ــ٢٢ ، ٢٤ ، من ٢٧ــ٢٩ ، ٣١ ، ٣٢ . ٣٦ ، من ٣٨ــ٤٤ ، ٤٧ ، ٤٨ ، من ٥١ــ٥٦ ، ٥٨ ، ٥٩ ، من ٦٤ ــ ٧٠ ، ٧٥ . ٧٦ ٧٩ مـن ٨٢ ــ٩١ من ٩٣ــ١٠٩ من ١١٢ــ١١٤ من ١١٦ــ١١٨ ١٤٠ مـن ١٤٣ــ١٤٥ من ١٤٧ إلى ١٥١ من ١٥٣ــ١٦٨ ١٧٠ ١٧١ من ١٧٣ــ١٨١ ١٨٣ ١٨٥ ١٨٧ ١٨٨ ١٩٠ــ١٩٢

فهـذه مـئة وخمسة وثلاثون زجلاً رصد المحقق أوزانها رصدًا صحيحًا ، أو قريبًا عند اختلاف الوجهة العروضية ، ويبقى بعدها من الديوان ثمانية وخمسون زجلاً ، سنحاول الوقوف عندها عارضين وجهة نظر المحقق في أوزانها ثم رؤيتنا لما ينبغي أن تكون عليه .

ملحوظات حول تفعيل المحقق لبعض الأزجال

الزجل رقم (١)

وأوله :

نريـــدْ وَلِخَوْفِ النُّشْـــبْ نبْكي

واشْ نَقْدَرْ ؟ نُموتْ وَرَاكْ يا وَشْكي ؟

جعله المحقق من مجزوء الطويل (فعولن مفاعيلن فعولن) مع جواز استبدال مفعولن أو فاعلن بالتفعيلة الأولى .

قلـت : هـذا وزن جديد ، مطور من مجزوء مشطور الطويل ، ولكنه ليس هو ؛ إذ التفعيلة الأولى " مفعولن " قد تأتي هكذا تامة ، وقد يحذف سادسها الساكن ـ وهو الكَفَف ـ فتصير مفعولُ . وقد تخبن فتصير فعولن ، وقد يدخلها الخبن والكَفَف فتصير فعولُ . أما فاعلن فليس لها مكان في هذا الوزن . وقد تأتي وهْم فاعلن من تصور حذف ألف المد والهاء من لفظ الجلالة " الله " في قول ابن قزمان في أول الدور الرابع :

اللهْ قدْ عَطَاكْ جمَال بقُوَّهْ

والصواب نطق ألف المد والهاء " ألْ لَ ا هْ قدْ " وزنها مفعولن .

ومن هذا الوزن أدوار أحد موشحات ابن رحيم ، حيث يقول فيها [٢١] :

يَدْعُوكَ وأنْتَ لا تُجيبُ

وزنه : مفعولُ مفاعلن فعولن .

الزجل رقم (٥)

ومطلعه ، وهو أيضًا نظام وزنه كله :

الشـــرابْ		يطيب لي مَذَلاقُو

والحبيـــبْ		يعجبني عِنَاقُـــو

وواضح أن وزنه الجاري : .

فاعـــــلان مفعولن فعولن

بيـــنما جعلـــه المحقق "من المقتضب المرفل (فاعلاتُ مفتعلن فع) مع بعض الاستبدال". ومعنى هذا أن المحقق لا يلتفت إلى القافية تعلن عن انتهاء الوحدة الوزنية .

الزجل رقم (٨)

وأوله :

يا مَنْ إذا رَيْتُ جَاني فَرْحي

جعلـــه من البسيط المبتور التفعيلتين الثانية والرابعة (مستفعلن فع مستفعلن فع) مع بعض الاستبدال .

قلت : الصواب أنه من المخلع : مستفعلن فاعلن فعولن .

الزجل رقم (١٣)

وأوله :

ماعي أنا معْشُوقْ شاطٌ ابيضَ اشْقَرْ

جعله من مشطور البسيط المقطوع الثانية المبتور الرابعة (مستفعلن فَعْلن مستفعلن فع)

قلت : إن الأخيرتين : مستفعلاتن . والزجل من مثلث البسيط المرفل .

الزجل رقم (١٥)

وأوله :

مما صَدِّني لَسْ يَسلّمْ وَقْتًا نَلْتَقو

جعله من المجتث المسبوق بـــ فا الملحق بـــ فع مستفعلن .

قلـــت : وزنه : مفعولن مكررة أربع مرات يليها فعو . وهذا الجزء يوضح صواب ما رأيناه :

	قو	ما تستغيثْ	بين ايديهم	أو	تسكتْ سوا
رؤية المحقق :	فع	مستفعلن	مفعولاتن	فع	مستفعلن

رؤيتي مفعولن فعولن مفعولن مفعولن فعو

الزجل رقم (١٦)

جعله من مجزوء المديد (فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن) مع استبدال فَعْلن مستفعلن في صدور الأغصان والأسماط الثانية .

قلت : لهذا الزجل نظامان عروضيان ، الأول تشكيل المطلع والأقفال :

فاعلاتن فاعـــــلان فاعـــلاتن فاعلن

فاعلاتن فاعلن فع لن مســــــــتفعلن

ويمكـــن أن يشكل باعتبـــار الأجزاء ١ ، ٢ ، ٣ من الرمل ، والجزء الرابع من مقطع الرجز . هكذا :

فاعـــلاتن فاعلا (فاعلن) فاعلاتن فاعلا (فاعلن)

فاعـــــــلاتن فاعلياتن مســــــــــــتفعلن

والآخر في الأدوار وهو البيت الثاني من نظام المطلع والأقفال ، أي :

فاعلاتن فاعلن فع لن مســــــتفعلن

ومطلع هذا الزجل هو (سنهمل رسم بعض ما لا ينطق) :

لَوْ جَــ شَــوَّالْ كِنْفِيقْ إنْ قُضِي سَـــــــنَلْتَقُ

يا صَبَاحْ ما أبْيَضُهْ عِنْدي وما اشْـــــــــــرَقُ

وهذا بيت من الأدوار :

كلّ مَنْ في الدنيا يَتْكَلَّمْ بِـــــــــذَا الكـــــلامْ

ومحصلة القول هنا أن جَعَلَهُ من المديد خطأ .

الزجل رقم (٢٣)

وأوله :

آيَامًا ملاَحْ شَرْطَ الخلاَعَةْ

جعلـــه المحقق من مجزوء الطويل المحذوف التفعيلة الثالثة مع جواز استبدال مفعولن أو فاعلن بالتفعيلة الأولى .

ونـــرى أنه صورة مطورة للطويل حيث حولت فعولن إلى مفعولن ، مع جواز دخول الخبن أو الكَفَف أو هما معا . الأصل في الأولى إذن مفعولن وصورها المحورة مفعولُ ، فعلون ، فعولُ . وهو وزن الزجل الأول .

الزجل رقم (٢٥)

وأوله :

قالوا عَنِّي تايِبْ   أو قَدَ انْبَدَلْ حالُ

جعلـــه مـــن المضـــارع المبتور التفعيلة الثانية المقطوع الرابعة (فاعلات فعْلن فاعلاتُ مفعولن) .

وأرى أن تفعيلة الأقرب ، هو :

فاعلن فعولن   فاعلن مفاعيلن

ومن الأدلة على ذلك تقطيع هذا الجزء :

إنْ سَمْعُ سامعْ   أو قراهْ لِيَ قارِي

فالشطر الأول لا يمكن إحالته إلى فاعلاتن فع لن . فضلاً عن أن الوزن الجاري يشير إلى ضـــم الهاء في الشطر الثاني ، وعدم تحريك ياء المتكلم في كلمة " لي " . فإذا فَعَّلناه تبعًا لذلك استقام الوزن واطرد ، هكذا :

إنْ سمْـــ	عُ سامع	أو قرا	هُـــ لي قاري
فع لن	فعولن	فاعلن	مفاعيلن

الزجل رقم (٢٦)

وأوله :

يا عَيْنَيْنَ اللهْ خَلَقْكُمْ عَيْنَيْنًا مِلاَحْ

جعله من المجتث (مستفعلن فاعلاتن) ، مع زيادة فع مستفعلن .

والذي نراه أن يفعّل هكذا : مفعول مستفعلن مفعول فاعلن .

ومـــن الأدلـــة علـــى ذلك وجود بعض الأجزاء لا يمكن إحالتها إلى المجتث الذي يبدأ بمستفعلن ، مثل هذا الجزء :

فُضُولِي عَمَلْهَا بِيَّ ، لا كانَ الفُضُولْ

تقطيعه حسب رؤية المحقق

فُضُولِي غ	مَلْهَبِّيَا	لا	كَائِلْفُضُولْ
مفاعيلُ	فاعلاتن	فع	مستفعلان

فالتفعيلة الأولى حقها أن تكون مستفعلن إن كان من المجتث ويستقيم الأمر لو فعّلناه حسب رؤيتنا ، هكذا :

فُضُولِي	عَمَلْهَبْ	يا لا كا	نِلْفُضُولْ
فعولن	متفعلن	مفعولن	فاعلان
خبن	خبن		تذييل

الزجل رقم (٣٠)

وأوله

محبوبي في بَلَدْ وَنَا في ثاني

بعيدْ عَنْ كُلّ مَنْ يَسْمَعْ

جعلـــه المحقـــق مـــن الهزج ملحقًا بمفعولن في الأسماط الأولى (مفاعيلن مفاعيلن) والصواب أنه وزنه (في المطلع والأقفال)

مفعولاتن مفاعيلن مفعولن

مفعولاتن مفاعيلن

ومن ثم فهو وزن مستقل بنفسه عن الهـــزج ــ ذلك أن مفعولاتن ــ التي ترد في بعض المواضـــع ــ لا علاقة لها بالهزج ، فضلاً عن وجود مفعولن . ونجد مثل ذلك في الأدوار التي سارت على نظام الشطر الثاني من الأقفال ، أي على وزن " مفعولاتن مفاعيلن " مع جواز خبن مفعولاتن أيضًا ومثال مجيئها تامة غير مخبونة :

نعْجَبْ من بعضهم عُشّاقْ

تكْفَاهُمْ قُبْلَـــ في الأشداق

ومثال مجيئها مخبونة فيشتبه الوزن بالهزج :

جَمَعْ بين الشرفْ والمالْ

وحُسْنِ اللفْظ والأعمالْ

الزجل رقم (٣٣)

ومطلعه ، بضبط المحقق كما جرينا غالبًا :

تَحْزَنْ أَقَلْبِي عَلَى ما جَرَى

أَقْلَقْ أَوَ اصْبَرْ عَلَى ما تَرَى

جعله المحقق " من مجزوء البسيط المقطوع " التفعيلة الثانية (مستفعلن فع لن مستفعلن)[٢٢] ، وهو توجيه لا يُفْضِي إليه النص الذي يخلو أول أسطره من مستفعلن في كثير من المواضع ؛ ومن ثم قلنا في تشكيله رأي آخر ، وهو أن نجعله وزنًا مخترعًا ، هو :

فع لن مفعولن مفعولن فعو

مع جوز خبن فع لن ومفعولن . وكل منها تفعيلة أصلية هنا .

ومن الأدلة على خطأ توجيه المحقق للوزن ، هذا الجزء :

خُلِقْ معشوقك وَيَصْحَبْ سِوَاكْ

فهو لا يستقيم مع (مستفعلن فع لن مستفعلن) بينما يستقيم حسب توجيهنا ، هكذا

خُلِقْ	معشوقك	ويصحبْ	سوَاكْ
فعلن	مفعولن	فعولن	فعولْ
خبن		خبن	

ومكان عدم الاهتداء إلى الوزن الصحيح سببًا في الخطأ في الضبط ، مثل هذا البيت (بضبط المحقق) :

أَجْعَلَ اخْلاَقَكْ لَلْعَالَمْ مِرَا

والصواب تسكين اللام في الكلمة الأولى مع قطع الهمزة التي بعدها .

الزجل رقم (٣٤)

وأوله :

مَنْ صَدْ عَنِّي ومَلِنِي

جعله المحقق مجزوء المنسرح المرفل (لعله يقصد مثنى المنسرح) والوزن الذي نراه هو مشطور المخلع ذو الضرب فعو وهذه الصورة من المخلع . هي مما استدركه بعض العروضيين القدماء . وشاهده عند الدماميني [٢٣] .

عَجبتُ ما أقْرَبَ الأجَلْ　　منَّا وما أبْعَـدَ الأَمَلْ

الزجل رقم (٣٥)

وأوله :

تَرَى يَا هَمِّي متى تنجلي

جعله المحقق من مجزوء البسيط المقطوع التفعيلة الثانية (مستفعلن فع لن مستفعلن) ، وهذا الجزء لا يستقيم مع هذا التفعيل سواء نطقنا ألف " يا " النـداء أو أهملناها . والصواب عـندي إهمالها ، فيطرد وزن مشطور المخلع (مستفعلن فاعلن فعولن) مع مجيء فاعلن أحيانًا على صورة مفعولن ، وهذا معروف عند علماء العروض ، وقد مثلوا له بقول القائل :

" فَسِرْ بِوُدٍّ أو سِرْ بِكُرْه .. "

وكـان الخطـأ في اكتشـاف الوزن الصحيح ، سـببًا في عدم الالتفات إلى أخطـاء الرواية أو النسخ ، من مثل هذا البيت :

إذَا تَمَّ يَوْمْ يجي بَعْدُ يَوْمْ

إذ من الواضح ــ تبعًا للوزن ــ أن الرواية : " إذَا مَ تَمْ " وزنها متفعلن ، ومثله :

لَسُّ مَعْشُوقي ألاَّ مُهْتَبَلْ

وزنه هكذا : (فاعلاتن مفعولن فاعلن) وليس هو الوزن الجاري في الحالين . وواضح أن الرواية التي تستقيم مع وزن مشطور المخلع :

مَعْشُوقي لَسُّ ألاَّ مُهْتَبَلْ

مع عدم نطق ياء المتكلم ، فتصير : " مَعْشُوقِ "

الزجل رقم (٣٧)

ومطلعه

لَوْ زَارَنِي صَاحِب التَّفْريقْ　　قَـــدْ كُنْفيـــــقْ

جعلـــه المحقق من المجتث (مستفعلن فاعلاتن) ملحقًا بفع مستفعلن . وواضح أن كل شطر مستقل بوزنه ، هكذا :

مِستفعلن مستفعلن فع لان مســـــــــتفعلان

ومثل كل ذلك تجده في الزجلين ٧٣ ، ٧٤ .

الزجل رقم (٤٥)

ومطلعه :

شُرَيْبَةٌ رَقيقهْ ومَعْشُـــــوقْ

أَيَّاكْ تُقُولْ حَديثَكْ لمخْلُوقْ

جعله المحقق من مجزوء الرجز المقطوع التفعيلة الثانية مكررها (مستفعلن فعولن فعولن) والتفعيل صحيح ، بينما أخطأ النسبة إلى الرجز ، إذ إن هذا الوزن وزن مخترع ، وقد ورد في الموشحات ، على نحو ما نجد في موشح " أشكو وأنت تعلم حالي " لابن بقي [٢٤] . وموشح " كلٌّ لَهُ هواكَ يطيبُ " لابن زهر الحفيد [٢٥] . وفعولن الأولى أصلها مفعولن التي دخلها الخبن .

الزجل رقم (٤٦)

ومطلعه :

عَصَيْتُ العُـــذَّالْ في البدر ألـــمُــنيرْ

أو يَرْجَـــعْ مَنْ جا لتحقيقَ الخَبَـــــــرْ

قــال المحقــق : " صـــدوره من المتقارب المنهوك المحذوف التفعيلة الثانية (فعولن فعو) وأعجازه من مشطور المستطيل المحذوف التفعيلة الثالثة (مفاعيلن فعو) مع كثير من الاستبدال والضرورات " .

قلت : أما الأعجاز فهي من مثنى المستطيل ، وقد دخل الخرم مفاعيلن الأولى (ويراعي عــدم قطــع همــزة أداة التعريف كما رسمها المحقق) ، ويجوز أن يكون الخرم نتيجة خلل في الروايــة ، وربما كانت " فِ ذا البــدر المنــيرْ " وزنها : مفاعيلن فعــول . أما الصـــدور فلا تستقيم بحال مع مثنى المتقارب .

لاحـــظ مثلاً " أو يرجع من جا " و " يا مَنْ هُو مَلْصُوقْ " و " إذْ تَذْكُرْ مَعْشُوقْ " ، " لَسْ تَقْدَرْ تَصَبَّرْ " .. إلخ .

ولذا فإن الوزن الذي تستقيم معه الصدور ، هو : " مفعولن فع لن " مع جواز خبن أي منهما ، أو زيادة ساكن على فع لن .

الزجل رقم (٤٩)

ومطلعه :

أيْ خَبَرْ فِيْ صدرِيْ لَسْ يَدْرِيهْ أحد
لمليحْ نَعْشَـــقُ لِسُّــــهْ في بلـــــــد

جعله المحقق من المقتضب (فاعلات مفتعلن ملحقًا بفاعلن) مع بعض الاستبدال . بينما نجد أن الوزن المطّرد على امتداد هذا الزجل ، الذي يتكون من ثمانية وثلاثين سطرًا ، هو :

فاعلن مفعولن مفعولن فعو

مع جواز خبن فاعلن ، وخبن مفعولن ــ الأولى والثانية ــ أو حذف سادسها الساكن وهو ما نسميه الكَفَف . والحق أن عدم الالتفات إلى التفعيلة مفعولن في الموشحات والأزجال يوقع العروضيين في اضطراب كثير . وفي هذا الزجل خمس كلمات يجب تعديل ضبطها ، بقرينة الوزن المطّرد :

الأولى والثانية : في قوله (كما جاء بالأصل) :

لمليحْ نَعْشَقُ لَسُّهْ في بَلَدْ

فالصواب تنوين الحاء في الكلمة الأولى ، وتسكين القاف في الثانية .

والثالثة : في قوله :

فامشُوا وَدَعُونِي مِنْ قَبْلَ أنْ نُفوتْ

فالصواب " وَدْعُونِي " .

والرابعة : في قوله :

رَاتْني في الْمَحَجَّ ، قَالَتَ اشْ تَسَالْ

فالصواب " قالتْ أشْ " .

والخامسة في الرسم ، وذلك في قوله :

فالسَّبعْ يَمَخرَقْ وَخدُ وَيْصُولْ

فالصواب " وَخدُو " .

الزجل رقم (٥٠)

ومطلعه :

بَعْدِ جَاهْ وَحُرْمَ رَجَعْتُ فَرِيدْ

وَالمليحْ مُدَلَّلْ يَعْمَلْ مَا يريـــدْ

وهو أربعة وثلاثون سطرًا . وقد جعله المحقق من وزن الزجل السابق أي من المقتضب [المثنى] ملحقًا بفاعلن . وقد رأينا خطأ هذا التوجيه واضطرابه . ونضيف أن هذا الزجل كوزن الزجل السابق أي (فاعلن مفعولن مفعولن فعو) مع ثلاث ملحوظات :

الأولى : في قوله (برسم المحقق) :

أيْنْ ذِيكَ الْمَوَدَّ وَالعِشْقَ الشَّدِيدْ ؟

فالوزن الجاري يقتضي عدم نطق ياء المد في كلمة " ذِيكَ " .

والثانية : في قوله :

كِتَّبْلُجْ بِعَيْنِي مِنْ تَحْتِ الدَّلاَلْ

فالوزن الجاري يشير إلى أن الكلمة الأولى ينبغي أن تكون " كِتبَلُجْ " .

والثالثة : في قوله :

مَنْيَانَهْ ذِيْ يَشْكَ لَوَ انِّي نَرَاكْ

فالكلمـــة الأولى ينبغي إخفاء ياء المـــد فيها نطقًا ؛ ولذا نرى إهمالها رسمًا . أما اليـــاء الساكنة في الكلمة الثانية ، فإنّ وضع المحقق سكونًا عليها يشير إلى عدم مد كسرة الذال الذي قبلها ، وهذا صحيح .

الزجل رقم (٥٧)

ومطلعه :

نَظْرَ مِنْ مَحَاسِنُ تَكْفَانِي وَالْهَـــــوَى فِتَنْ

والذي سَــبَانِي وأَسْبَانِي مَنْظَرًا حَسَـــــنْ

جعله المحقق من المقتضب (فاعلاتُ مفتعلن) مع تقسيم التفعيلة الرابعة بعد قطعها إلى رأس وذيل للثالثة (فعلن فاعلات فع) . وليس هذا عندي بصحيح ؛ لسببين :

الأول : أن تقفية الصدور تعلن عن انتهاء التفعيلة ، فلا تدوير مع تقفية .

والآخر : أن وزن الشطر الأول دائمًا :

* مفعلاتُ مستفعلن فع لن *

وهذا لا يمكن رده إلا إلى مشطور المقتضب المسدس في الدائرة ، باعتبار أن فع لن هي مستفعلن الحذّاء . والأقرب عندي أن يُفَعَّل هكذا :

فاعلن فعولن مفاعيلن فاعلن فعــــــو

الزجل رقم (٦٠)

ومطلعه :

مِنْ عَادَةَ العِشْقِ اذَا انْحَكَمْ لَسْ يُكْتَتَمْ

جعلــه المحقــق من المجتث (مستفعلن فاعلاتن) ملحقًا بفع مستفعلن . وواضح أن تقفية الصدر يمتنع معها التدوير ؛ إذ تنتهي التفعيلة مع التقفية . والذي نراه أن وزن هذا الزجل ، هو

مستفعلن فاعلن فع لن مســــــــتفعلن

الزجل رقم (٦١)

ومطلعه :

بِقُطُوعْ قَلْبِي فُتِنْ إنْ رَادْ مَنْ يَمْنَعْ
المليحْ نَعْطِيه أنَا قَلْبــــا يَقَطَّــعْ

جعله المحقق من الرمل (فاعلاتن فاعلاتن) ملحقًا بفع مستفعلن . ويكرر المحقق العبارة الأخيرة في غير موضع . وهي كَمَنْ يقول عن بحر السريع ، إنه من مجزوء الرجز ملحقًا بفاعلن . وحقًا يطرد هذا التفعيل لم يشذ عنه سوى سطر واحد ، هو :

أشْ تَرَى إنْ قُلْتُ لُهْ رِدْ ولَسْ يِرِيدْ

فوزنه حسب رأي "كورينتي" : (فاعلاتن فاعلاتن فَ مستفعلن) أي إن " فع " ليست تامة ، وإنما زيد قبل مستفعلن متحرك لا غير .

والأقرب عندي ـــ وهو ما يطرد معه الزجل كله دون شذوذ ، أن يكون :

فاعلن مستفعلن فع لن مستفعلن

وهـي صورة محورة من مشطور مقلوب البسيط ، ووجه التحوير أن فع لن هنا تفعيلة أصـلية ــ وقد وردت في غير ذلك أصلية أيضًا ــ مع جواز خبنها ، فتصير فعَلْ ، كما يجوز نـادرًا طيها فتصير فَعْلُ ، وبين الثاني الساكن والرابع الساكن من فع لن معاقبـة ، أي يثبتان معًا ، ولا يحذفان معًا . بقي أن أشير إلى خلل في وزن أحد أسطر هذا الزجل ، وهو :

كُلّ مَنْ لَمْ يَنَالْ فِيْ عَقْلِ عُمَرْ بَلِي

ويستقيم وزنه على أيٍّ من الوجهين ، لو قيل : " نالَ " مع تنوين كلمة عَقْلٍ ، وإظهار ياء المد في حرف الجر " في " . هكذا :

كُلّ مَنْ لَمْ نالَ في عَقْلٍ عُمَرْ بَلِي

الزجل رقم (٦٢)

هـذا الزجل وزنان : وزن للمطلع والأقفال ، وآخر لما عداهما وهو ما أسميه الأدوار .

ومطلع هذا الزجل :

الْجَنّ لَوْ عُطّتني هِيَ الرَّاحْ وَعِشْـــقَ الْمِــــلاَحْ

ووزنـه عند المحقق " من مجزوء الرجز المقطوع التفعيلة الثانية مكررها (مستفعلن فعولن) مع الترفيل في الأغصان وتذييل فع مستفعلن في الأسماط " . وواضح أنه يسير دائمًا على جعل الوزن متصلاً بين الشطرين . والصواب عندي أن يكون وزن هذا المطلع ، ومثله الأقفال :

مستفعلن فعولن فعولان مفعولن فعـــولْ

مع جواز خبن مفعولن ، فتصير فعولن . وقد جاءت مفعولن سالمة في موضعين فقط .

أما وزن الأدوار فهو عندي :

مستفعلن فعولن مفاعيلن

ومـن الغـريب تفسير المحقق لمفاعيلن على أنها فعولن مرفلة . ومثال الأدوار قول ابن قزمان :

وَعِشْقِـ قَدْ طَرَحْتُ إلىَ جَانِبْ

وفي هذا الزجل خطآن في الرواية أنبا عنهما الوزن المطّرد ، ولم يشر إليهما المحقق كما جرى في كل الديوان :

الأول : في الشطر الثاني من القفل الأخير ؛ إذ جاء هكذا :

* جَي أَغمَلْ لِي أَخْ *

وزنــه حسب رؤيتنا صحيح " مفعولن فعول " وإنما الخطأ في عدم مراعاة الإرداف في القافية ، والصواب عندي أن يكون :

* جي اغمَلْ لِ آخْ *

والآخر : في قوله في الدور الخامس :

فَأبُو الحُسَيْنْ عَلِي أَبْنَ الزَّرْهُونِي

التفعيلة الأخيرة هنا " مفعولاتن " وحقها أن تكون مفاعيلن . ويطرد وزنها بحذف أداة التعريف .

الزجل رقم (٦٣)

وكله من وزن واحد . وأوله :

أتْ يَـــ مَنْ نَسَانـــ أَنْظُرْ فِي الْوَزَنْ

جعله المحقق من المقتضب (فاعلاتُ مفتعلن) ملحقًا بفاعلن . ولا يطرد هذا التفسير في بعض الأشطر ، منها أول الزجل ؛ فوزنه كما ترى : فاعلاتُ فاعلاتن فاعلن . ومنها قوله :

إنِّني زَمَانْ لِي لَمْ نَطْبُخْ قَدَرْ

وزنه : فاعلاتُ مفعولن مستفعلن . بينما يطرد مع غيره لو فعَّلناه هكذا :

فاعلن مفعولن مفعولن فعو

مـــع جـــواز خبن فاعلن ، وخبن مفعولن أو حذف سادسها . وقد ورد هذا الوزن في الزجلين ٤٩ ، ٥٠ .

الزجل رقم (٧١)

وأوله :

شُفَيْفَةَ الْكَاسْ نِرِيدْ نَرُومْ وَالْمِســـــــــــكِ ثَمّْ

جعله المحقق جريًا وراء اتصال الشطرين " من المجتث (مستفعلن فاعلاتن) ملحقًا بفع مســـتفعلن " ، وواضح أن بناء هذا الزجل يقوم على نظام الشطرين ، حيث يستقل كل شطر بتفاعيله . ومن ثم فالصواب عندي أن يكون وزنه وزنًا مستقلاً مخترعًا ، هو :

مستفعلن فاعلن فع لن مســـــــتفعلن

الزجل رقم (٧٢)

وأوله :

أَلْحَلُّونْ يُعْجَنْ وَالغِزْلاَنْ تُبَاعْ

جعلـــه المحقق " من مشطور المتقارب المحذوف التفعيلة الثانية (فعولن فعو) مع بعض الاستبدال " وواضح أن عبارة " مع بعض الاستبدال " تشير إلى عدم اطّراد الوزن . ووزن هذا الجزء من المطلع :

مفعولن فع لن مفعولن فعول

وعـــندي أنه وزن مستقل بنفسه ، يجوز في مفعولن ــ وهي هنا تفعيلة أصلية ــ الخبن فتصير فعولن أو الخبن مع الكَفَف ــ وهو حذف السادس الساكن ــ فتصير فعولُ .

ومن مواضع خلل الرواية التي أنبأ عنها الوزن :

وَالتُّرُنْجَ احْبَابْ إذَا اتْعَـــدُّلُوا

فمما يستقيم به وزنه ، تشديد الراء أيضًا في الكلمة الأولى . ومثله :

فَأَبَنْ حَمْدِينْ جْمَعَنِيْ بِيهْ

ويستقيم الوزن لو سكنت الباء في الكلمة الأولى وحرّكت نونها " فَأَبْنِ " . كما يستقيم لـــو كانت الكلمة الأولى من الشطر الثاني هكذا : " تجَمَّعْنــ " . رصد الأوزان إذن لا يكون مقصودًا لذاته فحسب ــ في مثل هذه الأحوال ــ وإنما للمعازنة في اكتشاف مواضع الخطأ في الرواية أو النسخ .

الزجل رقم (٧٧)

وأوله :

الذي بِقَلْبِــ قَدْ باحَتْ بِهِ اجْفَانِي

جعله المحقق من " المقتضب (فاعلاتُ مفتعلن) ملحقًا بفاعلن فع لن " وواضح أن هذا الشاهد لا يخضع لهذا الوزن ؛ فوزنه " فاعلاتُ فاعلاتن فاعلن فع لن " . والصواب عندي أن الوزن الجاري في هذا الزجل ، هو :

فاعلن مفعولن مفعولن مفاعيلن

مع جواز خبن فاعلن ، وخبن مفعولن أو حذف سادسها الساكن ، أو هما معًا . ومن مواضع خطأ الرواية ، أول الدور السادس :

إنْ يُقْبَلْ كَلاَمي فَخُطّـــ مَحْمُودَهْ

ويستقيم الوزن لو قيل " إنْ قَبلْ " .

الزجل رقم (٧٨)

ومطلعه :

بَلِّغْ عَنّيَ الْمَنَـــازِهْ		سَـــــــلاَمًا كَثِيرْ

مَضَتْ أَيَام النَّزاهَهْ		وَتَمَّ الْعَصِـــــــيرْ

جعله المحقق " مركب من مجزوء المتقارب المحذوف التفعيلة الثانية (فعولن فعو فعولن) ومن مشطوره المحذوف الثانية فعولن فعو " .

وعندي أن هذا التوجيه لا يستقيم ؛ فكثير من الأشطر أولها مفعولن . ولذا فالصواب أن يقال إن وزنه الجاري :

مفعولن مستفعلاتن		مفعولن فعـــــــــو

مع جواز خبن مفعولن ، كما مر في غير موضع .

الزجل رقم (٨٠)

وأوله :

القَمْحَ الْجَدِيدْ		أَنَا حَبِيبَكْ

جعلـــه المحقق " من مشطور المتقارب المحذوف التفعيلتين الثانية والثالثة (فعولن فعو فعو فعولن) مع بعض الاستبدال " .

والصواب عندي أن وزنه المطّرد :

مفعولن فعو		مســـتفعلاتن

ويشير هذا الوزن إلى ثلاثة أخطاء في الرواية :

الأول : في قوله في الدور الثاني :

داري لاَ تُعُدْ دُ إلاَّ دَارَكْ

ويستقيم الشطر الثاني بوصل همزة " إلا " وقولنا " بِدَارَكْ " .

والثاني : في قوله في الدور نفسه :

بَلِّغْ أيَّامَ ذَابَ لِيْ في انتظَـــارَكْ

فالصواب بقطع الهمزة في الشطر الثاني ، ليكون " في إنتظارك " وزنه مستفعلاتن ، وهو الوزن الجاري .

والثالث : في قوله في الدور الأخير :

أوْرِيني الْخَيْرْ عِنْدَ مَكَانَكْ

فالصواب فتح الياء من كلمة " الخير " ليكون الوزن " مفعولن فعو " . وما عدا ذلك فوزن الزجل مطّرِد صحيح لا استبدال فيه .

الزجل رقم (٨١)

كالزجل السابق من حيث توجيه الوزن عند المحقق وعندنا .

الزجل رقم (٩٢)

وأوله :

يا جَوْهَرِي يا نِعْمَ الصديقْ

جعـــل المحقـــق " صدوره من مشطور البسيط المبتور التفعيلة الثانية (مستفعلن فع) وأعجازه من منهوكه (مستفعلن) " . والصواب عندي أنه من مثني الرجز :

مستفعلاتن مستفعلن

ومـــن مواضـــع أخطاء الرواية أو النسخ ، ما نجده في الجزء الثاني من المطلع ؛ إذ ورد هكذا :

ثَمَّ دَقِيقي لَسْ ثَمَّ دَقيـــق

فـــوزن الشطر الأول " مفتعلن فعو " وهو يخالف الوزن المطّرد . ولو قيل " ثَمَّ دقيقْ ؟ لس " لأصبح وزنه " مفتعلاتن " وهو الوزن الجاري .

وكذلك ما نجده في الدور الأول ، وهو :

بَارْبَعْ نَشْــكُو مِنَ الشَّبَعْ
لَسْ بَاهْ ذُهَيْبَهْ وَلا قِطَاعْ
وَلا عَصَــايِدْ ما نَبْتَــلِعْ

فيه خطآن : الأول قوله " باربعْ نشكو " ويستقيم الوزن لو قلنا " بارْبَعَ نشكو " بفتح العين بدلاً من تسكينها . والآخر قوله " ولا قطاع " ويشير الوزن والقافية إلى أنها " وَلاَ قِطَعْ " وزنها مستفعلن ، وهو الوزن الجاري في مثله .

الزجل رقم (١١٠)

ومطلعه :

العِشْقِ يَحْلَى وإنْ كَانْ فيهْ نقَــــارْ وَتيــــــهْ

راجع ما ذكرناه حول الزجل رقم ٦٠ .

الزجل رقم (١١١)

وأوله :

إذَا رأيتَ الحبيبْ عازِمْ عَلَى جَفَاكْ

مثل سابقه .

الزجل رقم (١١٥)

ويسير على نظام واحد ، وأوله :

تَقَطَّعَ اكبادِ يا صَبِيَّهْ

الرسم في الأصل " اكبادي يا صبيّ " وآثرنا هذا الرسم . وقد جعله المحقق من البسيط المبتور التفعيلتين الثانية والرابعة (مستفعلن فع مستفعلن فع) . وذلك على جريه على فصل التــرفيل وجعله تفعيــلة مســتقلة ثم يجهــد في ردها إلى أصلها . وكان من الممكن أن يقول إن الــوزن هو " مستفعلاتن مستفعلاتن " . مع أن الواضح أن هذا الزجل من مشطور مخلع البسيط " مستفعلن فاعلن فعولن " .

الزجل رقم (١١٩)

راجع ما ذكرناه حول الزجل رقم ٦٠ .

الزجل رقم (١٢٠)

وأوله :

هَجْرِ مَنْ نحِبُّو قَدُ الْكَانِ

وزنه (فاعلن فعولن مفاعيلن) ومثله الزجلان أرقام ١٤١ ، ١٤٢ . وقد جعله المحقق " مــن المقتضب فاعلاتُ مفتعلن ملحقًا بفع لن مع تذييل مفاعيلن وبعض الاستبدال " . وهو بتشكيلنا مستقيم لا استبدال فيه ولا خروج .

أما المطلع ، فتشكيل وزني يعتمد على شطرين من هذا الوزن ثم شطر ثالث على وزن مفاعيلن . وأما الأقفال فشطر واحد منه ، ثم مفاعيلن .

الزجل رقم (١٢١)

من مخلع البسيط ، وقد فعّله المحقق ــ كما جرى في مثل ذلك ــ هكذا : مستفعلن فع مستفعلن فع .

الزجل رقم (١٢٢)

وأوله :

مُرْ قُلْ لُ : يَهْجُرْ ؟ مَليحْ هُـــ هِجْرَانُهْ

جعلــه المحقق من البسيط المبتور التفعيلة الثانية المقطوع الرابعة (مستفعلن فع مستفعلن فع لن) والصواب أنه من مشطور المنسرح (مستفعلن مفعولاتُ مفعولن) .

الزجل رقم (١٢٣)

جعله المحقق " من المجتث (مستفعلن فاعلاتن) ملحقًا بفاعلن ، إلا الأسماط الثانية التي عروضها (مستفعلن فع فاعلاتُ مفتعلن) وهو تنوع للمنسرح " .

قلت : مطلع هذا الزجل وأقفاله في تشكيل مخصوص ، وهو :

أنَا هُـــ عَاشِقْ لِغَيْظْ مَنْ فَنَّدْ

عاشِقْ زَمَانِي

لِسْ نِخَافْ فِ عِشْقِي حَدْ

ووزنه :

مستفعلن فاعل مستفعلن

مستفعلاتن

مفعلاتُ مستفعلن

مع ملاحظة أن ضرب الجزء الأول من المطلع جاء مقطوعًا ، بينما جاءت مستفعلن ـ هذه ـ بعد ذلك تامة أو مطوية .

أما وزن أدوار الزجل ، فجاءت على وزن :

مستفعلن فاعلن مفعولن

وهو مثلث البسيط المخلع (التخليع قطع مستفعلن التي في الضرب) .

الزجل رقم (١٢٤)

وأوله :

الغُرْبَ وَالْوَحْدَ وَالعِشْقِ الشديدْ

جعله المحقق من المجتث (مستفعلن فاعلاتن) ملحقًا بفاعلن . ولو قيل : هو من مثلث المجتث المسدس في الدائرة لكان أقرب . فمثلث المجتث في الدائرة هو (مستفعلن فاعلاتن فاعلاتن) .

الزجل رقم (١٢٦)

وأوله :

نَعْشَقْ مَليحْ لَمْ يُرَى قَطْ مِثْلُو

جعله المحقق من المجتث (مستفعلن فاعلاتن) ملحقًا بفع لن . بينما هو من مثلث البسيط المخلع .

الزجل رقم (١٢٧)

ومطلعه :

أدِرْ عَلَيَّ مــاءَ الدوالي

واسْقني سِرَّ مَوْلَى الموالي

إنْ وفَى لي

وقد جاءت الأقفال من الثاني والثالث ، وجاءت الأدوار من الأول والثاني ووزن هذا المطلع :

مستفعلن فعولن فعولن

مستفعلن فعولن فعولن

فاعلاتن

وقد جعله المحقق من مجزوء الرجز المقطوع ملحقًا بفعولن مع تذييل فاعلاتن . وهو توجيه بعيد ؛ إذ لا تأتي فعولن في حشو الرجز . والصواب أنه وزن جديد

الزجل رقم (١٢٨)

ومطلعه :

مَلّتْ وِصَالي وَالْمَلِيحْ مَلُولْ

ووزنه الجاري في هذا الزجل كله (مستفعلن مستفعلن فعل / أو فعول) وهي صورة رجزية . وقد جعله المحقق " من مجزوء البسيط المقطوع التفعيلة الثانية (مستفعلن فع لن مستفعلن) .

قلت : إن فع لن لم تطّرد ؛ إذ جاءت أحيانًا مخبونة "فعل"، ومن ثم يتضح خطأ تفعيل المحقق .

الزجل رقم (١٣١)

وأوله :

لَسْ لِ بَعْدَكْ مَنْ نَنْتَظَرْ

على السَّلاَمَهْ مِنَ السَّفَر

جعله المحقق " من مجزوء البسيط المبتور التفعيلة الثانية (مستفعلن فع مستفعلن " وهو من المخلع (مستفعلن فاعلن فعولن) وقد جاءت فاعلن في أوله على وزن مفعولن ، وهذا جائز .

الزجل رقم (١٣٤)

وأوله :

أَنْشَبْني بالْهَوَى عَيْنَيَ الزَّاني
وقلبِي الذي يَطْمَـــــغْ

ومن بعض أدواره :

يَارَبٍّ وَاشْ يكُونْ منِّي
يَظْلَمْنــ حبٍّ يَظْلَمْني

وقد جعله المحقق " من الهزج (مفاعيلن مفاعيلن) ملحقًا بمفعولن في الأسماط الأولى مع استبدال كثير . وأرى أن وزن المطلع والأقفال هكذا :

مستفعلن فعولن مفاعيلن
فعولن مفاعيلن

وأن وزن الأدوار :

مستفعلن مفاعيلن

أمـــا ما أطلق عليه المحقق استبدال كبير ــ دون أن يحدد مواضعه ــ فهو بين أمرين : خلــل روايــة ، أو خطــأ ضبط . وما من شك في أن الوزن الجاري يعرفنا بمواضع الساكن والمتحــرك ، وبذا تنحصر احتمالات الخطأ في المتحركات ، وإن كان الخطأ ــ بوضع متحرك مكــان آخر ــ لا يمكن ضبطه ضبطًا تامًا ؛ لبعد اللهجة أو لاختلاف اللهجات التي تداولت الديوان شرقًا وغربًا .

الزجل رقم (١٣٥)

وأوله :

قَطَعْ قُلُوبْ وَقَيَّدْ وَبَدَّدْ

ووزنــه الجاري " مستفعلن فعولن فعولن " وهو وزن مخترع ، إلا أن المحقق جعله " من مجــزوء الرجــز المقطوع الثانية مكررها " ، وذلك على عادته في تلمس أدنى علاقة مع بعض تفاعيل بحور الشعر الستة عشر .

الزجل رقم (١٣٩)

ومطلعه

عُودًا يُسَوَّى وَكاسًا يُمْلاَ
أَرَّ كَمْ بِسْـــــــمِ اللاَّ

ووزنه عندي :

مستفعلن فاعلن مفعولن
فاعلن مفعولن

وقـــد جـــرت الأدوار والأقفال بعد ذلك على وزن الجزء الأول من المطلع ، وهو من مثلث البسيط المخلع ، أي الذي قُطعت فيه مستفعلن الأخيرة .

الزجل رقم (١٤١)

ومطلعه :

تَشْـــرُبَ الْمَليحَ وَتَسْقِيني
لا رَقِيبْ عَلَيْنَا وَلاَ حاكِمْ
كذَا أمْلَحْ

ووزنه وهو وزن جميع الأقفال :

فاعلن فعولن مفاعيلن
فاعلن فعولن مفاعيلن
مفاعيلن

أما ما عدا ذلك فيسير على وزن الجزأين الأولين (فاعلن فعولن مفاعيلن) . وقد جعله المحقق من المقتضب (فاعلات مفتعلن) ملحقًا بفع لن مع تذييل مفاعيلن وبعض الاستبدال " . والحق أنه لا استبدال فيه ؛ إذ يطرد وزنه . وكان من الممكن أن يقال إنه من مثلث المقتضب حســب الدائرة ، حيث قُطعت مستفعلن التي في الضرب ، في الجزأين الأول والثاني . وأيسر منه أن يُفَعَّل كما قدمنا .

الزجل رقم (١٤٢)

وهو كالسابق عند المحقق وعندي .

الزجل رقم (١٤٦)

ومطلعه :

يا مَنْ لَهُ في السَّفَرْ عَلاَمَهْ

الحمدُ للهْ عَلَى السَّــلامَهْ

وهــو من زون مخلع البسيط ، وقد جعله المحقق " من البسيط المبتور التفعيلتين الثانية والرابعة (مستفعلن فع مستفعلن فع) " .

الزجل رقم (١٥٢)

وأوله :

القَصَــــدْ

مَشْرُوبا بَالي يمضي ببالي

ووزنه الجاري في هذا الزجل كله :

فاعلن

مفعولن فع لن مفعولن فع لن

مع جواز خبن مفعولن أو حذف سادسها (الكَفَف) ويجوز اجتماعهما معًا فتصير فعولُ .

قال المحقق: "عروضه مشتبه أقرب ما يكون إلى المنسرح (فاعلن مفاعيلن فع مستفعلن فع)" . وسبب هذا التوجيه الغريب ــ في رأيي ــ أنه وجد فعولن (التي هي صورة محورة من مفعولن) يليها فع لن فجعلهما معًا (مفاعيلن فع) . مع أن الساكن الثاني من مفعولن لم يسقط منها في اثنتي عشرة مرة . بينما سقط منها خمس مرات فقط . ومن هنا يبدو خطأ توجيه المحقق

الزجل رقم (١٦٩)

ويتكون من مطلع ، ودور واحد مع قفله ، ومطلعه :

نَكْسَ التَّوبَــ مع خَفْقَ العيدانْ

عَلَى مِثْلي يَــ خَيْ مضمــونْ

وزنه :

مفعولن مفعولن مفعولان

مفاعيلن مفاعيلن

مع جواز خبن مفعولن . والقفل الأخير مثله وزنًا وقافية . أما الدور فوزنه (مستفعلن مفاعيلن) وأوله :

باكرْهَا كاللّما الـــمَغسُــولْ

فالروْضُ بالنــــدَى مبلولْ

فماذا قال المحقق ؟ قال : " عروضه مختلط مشتبه فيه تفاعيل من المتدارك (فع لن فاعلن فــاعلن فــع) ومــن الهزج (مفاعيلن مفاعيلن) ومن المقتضب (فع فاعلاتُ مفعولن) في الأغصــان " . ولئن جاز التوجيه في المطلع والقفل ، فإن الربط بين وزن الأغصان (الدور) والمقتضب المسبوق بِفَعْ يبدو بعيدًا .

الزجل رقم (١٧٢)

يتكون هذا الزجل من سبعة أسطر : المطلع والقفل كل واحد منهما سطران ، والدور ثلاثــة أسطر . وفي أربعة من السبعة خلل رواية لا يطرد معها الوزن الذي اختاره المحقق وهو مشطور الرجز (مستفعلن مستفعلن فعو) ، وعندي أن المطلع والقفل من مشطور السريع ، ومشطور الرجز . أما الدور فهو من مشطور الرجز الذي أشار إليه المحقق بعد محاولتنا تصويب الرواية . ولقصر هذا الزجل نذكره بتمامه لنحيل إليه ، وقد وضعنا رقمًا لكل سطر منه :

١ ــ قَلْبِي أخــَـذْ مِنّي وَحــْـدَ الصُّبَيّْ

٢ ــ وَبَيْتُ صَارْ حَجّي وَعُمْـــــرَتِيْ

* * *

٣ ــ في كُلّ يَوْمْ نَسْــــعَى إلَيْهْ مَرّتَيْنْ

٤ ــ وَتَبْكي لُــهْ قُلّهْ منْ كَلّ عَيْـــنْ

٥ ــ وَلَمّا جيتْ قَالْ لِي مُجيكْ منَ ايْنْ

٦ ــ أنَا قَمَـــرْ فاحْــذَرْ تَتْبَعْني شَيّْ

٧ ــ وَلاَ تُــدُرْ أكْثَرْ لِحَـــوْمَتِيْ

* * *

وزن المطلع والقفل :

مستفعلن مستفعلن فاعلن

مستفعلن مستفعلن فعو

ويستقيم الأول لو قيل :

قَلْبي أخَذْ منّي لِوَحْدَ الصُّبَيْ

وزيـــادة اللام في " لوَحْد " ليست غريبة على معجم ابن قزمان فقد وردت في مطلع الزجل رقم ١٤٠ ، قال :

عَشَقْتُ لِوَحْدَ الصُّبَيْ

ويستقيم السادس (أول القفل) لو قلنا " تِتْبَعْني " مع عدم نطق الياء في آخره ، بدلاً من تَتْبَعْني .

ووزن الـــدور من السريع (مستفعلن مستفعلن فاعلان) ويستقيم ثانيه ــ وهو الرابع ــ لو قلنا " بِقُلّه " مع مراعاة عدم نطق الهاء ، بدلاً من " قُلْهْ " .

ويستقيم ثالثه ــ وهو الخامس ــ لو قلنا " مُجِيكُمْ " بدلاً من " مُجِيكْ " .

الزجل رقم (١٨٢)

وأوله :

يَا قَلْبِ وَاشْ بِيكْ مِنَ التَّجَنّي   مَتَى أنَا نَطْلُبَ الصَّـــلاَحْ

ووزنه كما هو واضح من مخلع البسيط :

مستفعلن فاعلن فعولن   مستفعلن فاعلن فَعُولْ

ويجـــيء الضرب في غير المطلع والأقفال على وزن " فعو " . وقد جعله المحقـــق " من المنســـرح (مســـتفعلن فاعلاتُ فع لن) مع الحذف في أعجاز الأقفـــــال " . وحقًا يشتبه المنســـرح بالمخلع حين يكون ضرب المنسرح على وزن فع لن ــ أي مصلومًا ــ ولكن يمنع ذلك هنا مجيء " فعولْ " و " فعو " في الأضرب .

الزجل رقم (١٨٦)

وهو سطران فقط :

زَجْلَكْ يَـــ بَنْ رَاشِدْ قَوِي مَتِينْ
وِانْ كَانْ هُـــ بِالْقُوَّهْ فَالْحَمَّلِينْ

ووزنه :

مستفعلن فع لن مستفعلان

وجعله المحقق من الرجز (مستفعلن مستفعلن فعو أو فع لن) . ويمتنع ذلك ـــ عندي ـــ السطر الثاني ، فهو تبعًا لرأي المحقق على وزن : " مستفعلن مفعولاتن فعول " .

الزجل رقم (١٨٩)

ومطلعه :

مَنْ يِحَوِّلُو
ذَا المليحْ مِنْ يَدِّي
أَنْ يَزَوَّلُو

ووزنه عندي :

فاعلن فعو
فاعلن مفاعيلن
فاعلن فعو

أما ما عدا المطلع والأقفال فوزنه :

فاعلن مفاعيلن فاعلن فعولْ

ومثال ذلك :

كُلّ حَدٍّ يَتْحَصَّرْ حِينْ مَعِي يُجُوزْ

أمـــا المحقـــق فقال عن وزن هذا الزجل : " مرءوس القفل ، وعروضه من المقتضب (فـــاعلاتُ مفعولن فاعلات فع) مع تسبيق الأقفال بالتفعيلتين الأخيرتين " . وتفعيل المحقق لا يخـــرج عـــن المتحركات والسواكن ، ولكنه توجيه بعيد حين نجعل " فع " أو " فال " تفعيلة مستقلة .

الزجل رقم (١٩٣)

وهو أربعة أشطر أولها :

إذْ شَمَّرَ اكْمَامُهْ لِيَرْمِيهَا

وزنه " مستفعلن مستفعلن فع لن " فهو من مثلث الرجز أو السريع . وقد جعله المحقق " مـــن المســـتطيل مفاعيلن فعولن مفاعيلن " . وهو توجيه غير صحيح . وفي الأسطر الثلاثة الأخرى خلل يسير في الرواية ، وسوف نجعل من أول الزجل مفتاحًا لعروضه .

الخلل الأول في قوله :

تَرَى الْبُورِيْ يَرْشُقْ لِذَاكَ الْجِيهَا

ويستقيم وزنه لو أهملنا نطق الواو في " البوري " ووضعنا " لِذِي " مكان " لذاك " ، هكذا :

تَرَى الْبُرِي يَرْشُقْ لِذِي الْجِيهَا

والخلل الثاني في قوله :

وَلَسْ مُرَادُ أنْ يِقَعْ فِيهَا

ويطرد وزنه لو قيل :

وَلَسْ مُرَادُو أنْ يِقَعْ فِيهَا

والخلل الثالث في قوله :

إلاَّ أَنْ يَقَبَّلْ بُدَيْدَاتُه

ويطرد وزنه لو قيل :

إلاَّ انَّهُ يَقَبَّلْ بُدَيْدَاته

---

(١) أستاذ ورئيس قسم اللغة العربية بجامعة سرقسطة بإسبانيا ، وعضو مجمع اللغة العربية بالقاهرة .

(٢) نشرة المجلس الأعلى للثقافة بمصر سنة ١٤١٥ هـ/١٩٩٥م .

(٣) العاطل الحالي والمرخص الغالي ، تحقيق الدكتور حسين نصار ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، سنة ١٩٨١ ، ص ١٤ ، ٢٢ .

(٤) المصدر نفسه ، ص ٤٦ .

(٥) أنظر المصدر نفسه ص ٣٠ ، ٣٢ ، ٧٠ ، ٧١ ، ٧٣ ، ٧٥ ، ٨٩ ، ١٠٥ ، ١١٥ ، ١٢٧ ، ١٢٨ ، ١٣٠ .

(٦) خبنت مفعولن فيه في كل موضع .

(٧) من هذا الوزن موشح التطيلي " جيش الظلام بالصبح مهزوم " .

(٨) يردّ هذا الوزن إلى القرن الرابع الهجري على أقل تقدير ؛ فقد ذكره الجوهري (٣٤٢ هـ) حيث قال خلال حديثه عن المخلع : " ولم يجئ طيه عن العرب ، وقد طواه المحدثون " ، عروض

الورقة ص ٢٩ ، والطي هنا باعتبار أن أصل عروض المخلع وضربه " مفعولن " . وإن كنا ننظر إليه وزنًا مستقلاً .

(٩) من وزن الشطر الأول : الأشطر الأولى من موشح سراج الدين الحار " لما نوى فرقتي إلفي " ، وموشح أحمد بن مالك السرقسطي " ما لي وللخرِّد العينِ " .

(١٠) من هذا الوزن موشح أبي عبد الله محمد بن الحسن البطليوسي المعروف بالكميت " :

ما ضرَّ من عاقبوا إذ قدروا لو غفروا "

(١١) من هذا الوزن أدوار موشح دار الطراز " بأبي أحوى رشيق "

(١٢) ومن هذا الوزن موشح ابن رافع رأسه " أبدت البدر " جيش التوشيح الموشح رقم ٥٣ ، وموشح يحيى الصيرفي " طلعت من مباسم الزهرِ " السابق رقم ٨٨ ، وموشح المرسي الخباز " مطمعي بالوصال " السابق رقم ٩٨ ، وموشح ابن سناء الملك " قامة الغصن ما لها مالت " ، دار الطراز ، ص ١٥٤ .

(١٣) من هذا الوزن أدوار موشح ابن اللبانة " أقم عذري " جيش التوشيح ، الموشح رقم ٤٠ .

(١٤) ومن هذا الوزن ــ وقد جاءت العروض محذوفة ــ موشح ابن الأبيض (٥٣٠ هـ) الذي يقول فيه : " بأبي نفور لا يُنال بالختْلِ " جيش التوشيح ، الموشح رقم ٣٧ . وموشح العروس لابن غرلة " من يصيد صيدا " ، العاطل الحالي ، ص ١١ .

(١٥) ومن هذا الوزن موشح ابن عبادة الذي يقول فيه " عدل أهل العشقِ في الهوى مردودُ " ديوان الموشحات الأندلسية ٥٢٠/١ ، وموشح ابن سناء الملك " جَلَدي ينبتُّ وغرامي ينمي " دار الطراز ، ص ١٤٩ .

(١٦) ومن هذا الوزن موشح أحمد بن مالك السرقسطي الذي يقول فيه " كمْ تصيدْ ألحاظها المهـا الغيدْ " جيش التوشيح ، الموشح رقم ١٦٢ . ومنه أيضًا موشح ابن سناء الملك : " عَطَفَتْ ولكن هجرانا " ، وقد جاء الضرب على وزن مفعولن ، دار الطراز ص ١٦٧ . ومجيء فعولن على وزن مفعولن كثير في الموشحات والأزجال ، فإذا قلنا إن فعولن أصلها مفعولن مخبونة ، كان ذلك صحيحًا .

(١٧) ومن هذا الوزن موشح عبادة القزاز الذي يقول فيه " هويتُ هلالا في الحسن فريدا " دار الطراز ، ص ٧٠ ، ومنه زجل بيرم التونسي " خدّام العوالْم الشاب الظريفْ " الأعمال الكاملة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٨٤ ، ٤٣/٢ .

(١٨) ومن هذا الوزن أدوار موشح ابن رحيم " أبى أن يجود بالسلام " التي يقول فيها " أنا هو المتيم المعَنّ " جيش التوشيح ، الموشح رقم ١٣٦ .

(١٩) ومن هذا الوزن أدوار موشح " ميتات الدمن أحْيَيْن كَرْبي " دار الطراز ص ٦٦ وما بعدها .

(٢٠) الجزآن الأول والثالث من مشطور السريع . وقد جاء هذا التشكيل في كثير من الموشحات ، فمن ذلك : مطلع وأقفال موشح " يا ليلة الوصل " للشيخ شهاب الدين العزازي ، عقود اللآل في

الموشحات والأزجال للنواجي ، تحقيق الدكتور أحمد محمد عطا ، مكتبة الآداب بمصر سنة ١٩٩٩ ، ص ٥٣ ، ومطلع وأقفال موشح " سال على الخدين " للصفدي ، المصدر نفسه ص ٥٥ . ومطلع وأقفال موشح " باكر إلى اللذة " لإبراهيم بن سهل الإشبيلي ، المصدر نفسه ، ص ٥٩ .. وغيرها كثير .

(٢١) جيش التوشيح ، الموشح رقم ١٣٦ .

(٢٢) تجد هذا الوزن مطردًا في الزجل الثالث ، وقد أصاب المحقق في توجيهه .

(٢٣) العيون الغامزة على خبايا الرامزة ، تحقيق الحساني حسن عبد الله ، مكتبة الخانجي بالقاهرة ، ط ٢ سنة ١٩٩٤ ، ص ١٦٠ .

(٢٤) دار الطراز ، ص ١٠٤ .

(٢٥) جيش التوشيح ، موشح رقم ١٥٥ .

التناص فى شعر ابن عبد ربه

د.نادية عبد الرحمن محمد(*)

يعتبر مصطلح التناص من المصطلحات النقدية الحديثة، وترجع بداية ظهوره إلى حقبة الستينات من جهود الناقدة جوليا كريستيفا، وقد ظهرت في الدراسات العربية لهذا المصطلح تعريفات عديدة تراوحت بين طول العبارة وقصرها، وإن دلت على مدلول واحد تقريبا.

ومن أفضل تلك التعريفات ما يرى أن التناص inter textual يعني: «مدى من التداخل بين النصوص بعضها وبعض، باعتبار أن النص الثاني هو الذي يتحكم في بنية هذا التداخل، ونوعه، ودرجة الاقتراب أو الابتعاد عن النص الأصلي ومقدار التوظيف الدلالي والبنيوي في المساحة النصية الخاصة به» (1).

وترجح أهمية هذا التعريف لدينا لما يحتويه من تحديد لمفهوم التناص باعتباره تداخلا بين نصين سابق ولاحق، وأن وظيفة الأول تقف عند حد هذا التداخل بينما يلعب النص الثاني الدور الأكبر في تشكيل هذا التداخل في ضوء البنية التركيبية للنص وملامح البناء الفني منه، كما أن النص الثاني قد يحول نص التناص من جنس أدبي إلى آخر وفقا لبنية النص الجديد، كذلك يلعب النص الجديد دوره في تحديد درجة التناص التي تشكل الاقتراب أو الابتعاد عن النص

(*) مدرس الأدب بقسم اللغة العربية – كلية التربية – جامعة عين شمس .

(1) البنية السردية في النص الشعري. د/ محمد زيدان. سلسلة كتابات نقدية (149)، الهيئة العامة لقصور الثقافة – 2004م – ص 414.

الأصل وهو ما يعرف بالتناص التام أو الجزئي والتناص لفظا ومعنى.... إلخ من مظاهر وألوان التناص. كذلك يحدد النص الثاني مدى الوظيفة الدلالية التي يحملها نص التناص في ضوء السياق الجديد الذي قد يتماثل أو يتغاير عن السياقات التي تمثلها النصوص الأصلية.

وهذا الأمر يجعل من التناص ظاهرة لغوية معقدة قد تستعصي على الضبط والتقنين، إذ يعتمد في تمييزها على ثقافة المتلقي ، وسعة معرفته وقدرته على الترجيح [1].

وقد بات جليا أن الخطاب الأدبي لا يمكن أن ينعزل عن الخطابات الأدبية السابقة عليه أو المتزامنة، حيث إنه يتعين عليه بالضرورة في مرحلة النشأة والتطور في ذاته الإبداعية أن يتكون في فلك أدبي أوسع يمثل الخطاب الأدبي في موروثه القريب أو البعيد ثم يتشكل أو يعيد تشكيل ذاته بما اكتسبه مضافا إليه جديلة من الخطابات الأدبية المتزامنة، والتي يشترك معها في قضايا ثقافية وأدبية ومزاج انفعالي واحد، ويتفاعل معها تأثيرا وتأثر، وهذا وإن كان معه لا يمكن نفي التناص عن الخطاب الأدبي عبر تاريخه لا يمنع أنه في حالات " قد ينغلق الخطاب على نفسه- وهو شيء نادر- فلا يتسرب إليه الاستدعاء التناصي إلا في حدود ضيقة تحتاج إلى مجاهدة للكشف عنها، وهو مايشي بالرغبة في الانفراد بالرؤية، وتحمل المسئولية الإبداعية تحملا مباشرا كنوع من إرضاء تضخم الذات من ناحية، وإعلان عن موقفها الرافض لما عداها من إبداع من ناحية أخرى، دون أن ندرك أن هذا الرفض هو اعتراف ضمن حضور الآخر، أو الآخرين فى فضاء الشعرية " [2].

وقد كان كثير من النقاد العرب يرون أنه: " إذا أردت ابتداء الكلام،

---

(١) انظر تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص – المركز الثقافي – الدار البيضاء – ١٩٨٦م- الطبعة الثانية – ص ١١٩.

(٢) مناورات الشعرية- د/ محمد عبد المطلب، دار الشروق- القاهرة- الطبعة الثانية ١٤١٧هـ، ١٩٩٦م- ص ٥٢، ٥٣.

وجدت المعاني غائبة عنك فتحتاج إلى فكر يحضركها " [1] فنظروا في مسائل لعل فيها إشارات إلى التناص حين تحدثوا عن حل المنظوم ونظم المحلول، وكون ذلك من الكلام أسهل من ابتدائهما، لأن المعاني تكون حينذاك حاضرة " تزيد فيها فينحل أو تنقص منها شيئا فينتظم " [2]. وإن كان هذا الحد لا يدل دلالة كاملة على مفهوم ووظيفة التناص، غير أنه يفيد إشارة طالما تحدث عنها النقاد المحدثون عن " أن الفرد يستخدم أداة جماعية محملة بتاريخ طويل من الاستعمال الأدبي وغير الأدبي. – وبما أن الكلام – أي كلام- لا يبدأ من صمت،وإنما يبدأ من كلام سابق، فإن هذا السابق يظل له حضوره الفاعل والقوي من الحاضر عن وعي أو بدون وعي، حيث يأخذ بحضوره شرعية المشاركة الإنتاجية في وضوح أحيانا وفي خفاء أحيانا أخرى " [3].

ويكاد يجمع أغلب من تناولوا التناص في علاقته بموروثنا النقدي على أن هناك تنوعا في الحقول النقدية التي رآها نقادنا القدامى تتصل به، مما أوجد مفاهيم مثل السرقات والمعارضات الشعرية، وهما من المفاهيم التي تحتاج إلى إعادة توصيف وتنظير في ضوء معطيات فكر التناص- ويضاف إليهما الاقتباس والتضمين والحفظ الجيد والعقد والتلميح [4].

ويقترح عدد من النقاد الاقتباس والتضمين بوصفهما فكرتين تحملان الملمح القديم للمصطلح الحديث (التناص) ، ومن هؤلاء النقاد صبري حافظ الذي أشار نظريا إلى ذلك، وقد عرض د/ رجاء عيد للتضمين وعده ألصق من غيره بالتناص، حيث يراه حاملا لوظائف عدة منها: توثيق الدلالة أو توكيد موقف أو

---

(٣) كتاب الصناعتين- لأبي هلال العسكري بتحقيق على محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم مطبعة عيسى البابي الحلبي – القاهرة – ١٩٧١- ص ٢٢٢.

(١) المصدر السابق نفسه ص ٢٢٢.

(٢) مناورات الشعرية ص ٥٠.

(٣) انظر الإيضاح في شرح علوم البلاغة- الخطيب القزويني – تحقيق ودراسة د/ عبد القادر حسين – مكتبة الآداب- القاهرة- ١٤١٦هـ/١٩٩٦م- ص ص: ٤٦٧ : ٤٨١.

ترسيخ المعنى، أو لموازرة نص رفضا لمقولة أو نفيا لمعتقد [1].

ويمكن أن نعتبر ما انتهى إليه صاحب الإيضاح نموذجا لتلك المفاهيم عرضها بإيجاز.

أما الاقتباس فهو أن يضمن الكلام شيئا من القرآن أو الحديث لا على أنه منه " [2]، وهذا الضرب قد يكون فيه اللفظ المقتبس قد مال عن معناه إلى معنى يلزم عنه في سياق الجديد. ومنه ما لا ينقل فيه اللفظ المقتبس عن معناه الأصلي إلى معنى آخر ...... " ولا بأس بتغيير يسير لأجل الوزن أو غيره كقول بعض المغاربة عند وفاة بعض أصحابه:

قَدْ كَانَ مَا خِفْتُ أن يكُونا إنَّا إلى اللهِ راجعُونا [3]

ونجد في ذلك أنهم خصوا الاقتباس بالاستعارة من القرآن والحديث دون غيرهما من النصوص مع عدم التقييد بالاستعارة التامة أو الجزئية منهما أو انحراف المعنى إلى معنى مغاير في النص الجديد عن النص الأصلي أو تغيير في بعض لفظه استقامة للوزن.

أما التضمين فإن صاحب الإيضاح يجعله مخصوصا بالاستعارة من شعر الغير، وأن أحسنه أن يزيد المضمن في الفرع عليه في الأصل بنكتة كالتورية والتشبيه، ولا يضر التغيير اليسير ليدخل في معنى الكلام [4].

والعقد: " أن يُنْظَم نثرٌ لا على طريق الاقتباس " [5] والمراد بذلك أن يجعل الناظم في شعره ما يشير إلى أن ما نظمه مأخوذ من قرآن أو حديث أو قول الخلفاء أو الحكماء. ومن ثم فمدار التفرقة بين العقد والاقتباس إشارة

---

(٤) انظر النص والتناص ، د/رجاء عيد ، مجلة علامات العدد (١٨)- المجلد الخامس ديسمبر ١٩٩٥م. ص ص ١٧٥: ٢٠٨.

(١) الإيضاح في علوم البلاغة ص ٤٦٧.

(٢) المصدر السابق نفسه ص ٤٧١.

(٣) المصدر السابق نفسه ص ٤٧٥.

(٤) المصدر السابق نفسه.

الناظم إلى ما يستعيره من هذه النصوص وعزوها كقول الشاعر [١]:

أتلني بالذي استقرضت خطّاً وأشهدْ معشراً قد شاهدوهُ

فإن الله خلاّقُ البرايا عنتْ لجلالِ هيبته الوُجُوهُ

يقولُ: إذا تداينتمْ بدينٍ إلى أجلٍ مسمّى فاكتبوهُ

وأما التلميح: فهو " أن يشار إلى قصة أو شعر من غير ذكره، فالأول كقول ابن المعتز: [٢]

أترى الجيرةَ الذين تداعوا عند سير الحبيب وقتَ الزوالِ

علموا أنني مقيمٌ وقلبي راحلٌ فيهمُ أمامَ الجمالِ

مثلَ صاعِ العزيزِ في أرحلِ القو مِ ولايعلمون ما في الرحالِ

والثاني قول غيره (أبي تمام):

لَعمرُو مع الرمضاءِ والنارُ تلتظى أرقُّ وأصفَى منك في ساعةِ الكربِ

إشارة إلى البيت المشهور:

المستجيرُ بعمرو عند كربتِهِ كالمستجيرِ من الرمضاءِ بالنارِ" [٣]

والتلميح بذلك يقابل التناص بالمغنى حيث يعمد إلى التصرف في اللفظ الذي يشتمل عليه النص الأصلي. وبذلك يمكن أن نعتبر أن هذه المفاهيم في نقدنا الأدبي قد شملت مادة التناص (القرآن والحديث والشعر والنثر عموما والقصة غير الأدبية من الحوادث والأخبار) وكذلك شملت ألوان التناص الجزئي والتام أو ما يعرف بتناص في اللفظ والمعنى ، والمعنى ، وصور التصرف في بنية النص الأصلي حين ينتقل إلى النص الجديد ، ومعايير الجودة

---

(٥) المصدر السابق نفسه.

(١) المصر السابق نفسه ص ٤٧٩

(٢) المصدر السابق نفسه ص ٤٨١.

لتوظيف ذلك لقيمة بلاغية فنية ، وعلاقة النص الأصلي والنص الجديد ومقدار التداخل بينهما دلالة وبنية.

ولذلك نجد أحمد الزغبي يعد مصطلحات مثل الاقتباس والتضمين نماذج من التناص يستحضرها الكاتب إلى نصه الأصلي لوظيفة فنية، أو فكرية منسجمة مع السياق ، سواء كان هذا التناص تاريخيا أو دينيا أو أدبيا مباشرا بلغة النص نفسه التي ورد فيها أم كان ما يقتبس بروحه أو مضمونه عن طريق التلميح أو الإشارة أو الرمز وهو الذي يعد تناصا غير مباشر [(١)].

وهذا ما يؤكد أن أدبنا القديم قد اشتمل على ملامح التناص عبر تاريخه وجغرافيته، وإذا كان (شعراء المغرب قد انطلقوا من إحساس بالانتماء إلى إطار الشعر العربي شأن سائر الأمصار) [(٢)]، وكذلك شعراء الأندلس؛ فقد حملت نصوصهم كثيرا من مرجعيات تناصية من القرآن والحديث والخطاب الأدبي عموما، ومن ثم فإن هذه المساحات التناصية التي في شعر ابن عبد ربه تعد دليلا على هذا النزوع إلى الثقافة الأدبية العربية والمشرقية على وجه الخصوص . وهذا ما سنحاول تقديمه في صفحات البحث التالية ونحن نستعرض التناص في شعر ابن عبد ربه من حيث أنواع مادة التناص والموضوعات التي يظهر فيها، والتناص وبنية القصيدة ، وأسلوب تقديم التناص و التناص والقيم الفنية والبلاغية.

أولا: أنواع مادة التناص في شعر ابن عبد ربه:

تنوعت مادة التناص في شعر ابن عبد ربه، فشملت نصوصا أدبية وغير أدبية ، أما النصوص الأدبية فقد شملت الشعر في أربعة وثلاثين موضعا،

---

(١) التناص التاريخي والديني، أحمد الزغبي- مجلس أبحاث اليرموك العدد (١) مجلد (١٣)- ١٩٩٥م- ص ص ١٦٩: ٢٠٠.

(٢) محاضرات في الشعر المغربي- د/ عبد العزيز نبوي - ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر ١٩٨٣- ص ١١١.

والقرآن الكريم في خمسة عشر موضعا، والحديث الشريف في موضعين اثنين، وأما غير الأدبية فقد شملت أسماء الأعلام والأماكن في خمسة مواضع،كما شملت مصطلحات نحوية وعروضية في موضعين اثنين،وبذلك بلغت مواضع التناص في شعره ثمانية وخمسين موضعا، وفيما يلي عرض لذلك بشيء من التفصيل بهذه المسألة:

تناص القرآن:

إن امتصاص الخطاب الشعري للخطاب القرآني بشكل مكثف يمكن أن يتيح للشعرية أن تشكل عالما أرضيا موازيا للعالم السماوي، كلما كان متكئا على امتصاص مساحات واسعة صياغيا [1]، ومن ثم فإن المبدع في التوسل بالتناص القرآني يجب أن يعي مسئولية النص الذي يتعامل معه ويقدر طاقته وما يتضمنه من قيم المعنى والبنية الأسلوبية حتى يتسنى له الاستفادة من ذلك في النص الجديد الذي يكون نص التناص جزءا من تركيبه وطاقة في معناه وأسلوبه.

ومن أمثلة ذلك ما ذكره ابن عبد ربه في أرجوزته التاريخية التي ضمت مغازي أمير المؤمنين عبد الرحمن بن محمد الناصر، وقد فتح الله عليه فتحا مبينا ، ونصره نصرا مؤزرا ، أجراه على يد جند من عباده في نفر كثير، يقول: [2]:

فكانَ حَشْدًا يا لَهُ من حشدِ ... من كلِّ حرٍّ عندنا وعبدِ

فتحسبُ الناسَ جراداً منتشرْ ... كما يقولُ ربُّنا فيمَنْ حشرْ

فقد تناص البيت الثاني معنى الآية الكريمة التي تتحدث عن حال الناس يوم الحشر في سورة القمر حيث يقول رب العزة – سبحانه وتعالى –: ﴿ خُشَّعاً

---

(١) مناورات الشعرية ص ٥٤.

(٢) ديوان ابن عبد ربه الأندلسي ، حققه وشرحه الدكتور/ محمد التونجي، دار الكتاب العربي بيروت ، لبنان ، الطبعة الأولى (١٤١٤هـ/ ١٩٩٣. ص ١٨٨.

أَبْصَارُهُمْ يَخْرُجُونَ مِنَ الأَجْدَاثِ كَأَنَّهُمْ جَرَادٌ مُنْتَشِرٌ﴾ [١] يقول الصابوني: " كأنهم في انتشارهم وسرعة إجابتهم للداعي جراد منتشر في الآفاق " [٢]، وهذا هو الجانب الذي يتفق مع صفة الجيش الذي يصفه الشاعر، وهو – لا شك- لا يريد أن ينتقل مع هذا التناص صفة القلق والحيرة والتردد التي تعتري الناس يوم الحشر الأعظم، وبالتالي لابد من النظر إلى نص التناص في بنية النص الجديد على القدر الذي يتفق مع المعنى في نصه الأصلي، ويمكن أن يشاركه فيه النص الجديد، لأن ذلك هو الذي يمثل القيمة الفنية لتوظيف التناص.

تناص الحديث:

تناص ابن عبد ربه في شعره للحديث هو الأقل ورودا حيث لم يرد إلا في موضعين ، من ذلك في مدحه لقائد يدعي أبا العباس يقول [٣]:

اللهُ جــــرَّدَ للـــــندى والـــــباسِ	ســـــيفاً، فقلّــدَه أبـــا العـــباسِ
ملــكٌ إذا اســتقبلتَ غــرَّةَ وجهِــهِ	قــبضَ الــرجاءُ إلــيك رُوحَ الباسِ
وجــهٌ علــيه مــن الحياءِ سكينةٌ	ومحــبةٌ تجــري مــع الأنفــاسِ
وإذا أحــبَّ اللهُ يــوماً عــبدَهُ	ألقــى علــيه محــبَّةً للــنَّاسِ

فالبيت الأخير تناص لمعنى حديث الرسول – صلى الله عليه وسلم – الذي أخرجه البخاري في صحيحه: حدثنا عمرو بن علي حدثنا أبو عاصم عن ابن جريح قال: أخبرني موسى بن عقبة بن نافع عن أبي هريرة عن النبي – صلى الله عليه وسلم – قال: «إذا أحب الله عبدا نادى جبريل: إن الله يحب فلانا فأحبه، فيحبه جبريل، فينادي جبريل في أهل السماء : إن الله يحب فلانا

---

(١) الآية ٧ سورة القمر.

(٢) صفوة التفاسير، محمد على الصابوني – دار الرشيد / حلب ، سوريا، ١٣٩٩هـ– ٣/ ٢٨٤.

(٣) الديوان ص ١٠٣.

فأحبوه»[١] ويلاحظ هنا أن المعنى في بيت التناص جاء لتوكيد محبة الممدوح لأنها مدعومة منه – سبحانه وتعالى-.

تناص الشعر:

لعل أكثر النصوص تواردا في باب التناص في عموم الأدب هي النصوص الشعرية، ولذلك فقد كان الحقل النقدي عند العرب الذي أثيرت خلاله أول إضاءات الاقتباس والتضمين باعتبارهما مصطلحين قديمين أكثر ارتباطا بمصطلح التناص – هو حقل السرقات الشعرية.

وقد جاء التناص الشعري في شعر ابن عبد ربه في ثمانية وثلاثين موضعا، ومنها ما جرى كثيرا في كلام العرب حتى عدُّوه من الأمثال، من ذلك قوله ناصحا فى مقطعة [٢]:

يأيهـا المشـغوفُ بالحـبِّ الـتَّعِبْ

كـم أنـتَ مِـن تقريبِ ما لا يقتربْ

دعْ ودَّ مـن لا يـرعوي إذا غَضِـبْ

ومـن إذا عاتبـتَه يـوما عَـتَبْ

إنـك لا تجنـي مـن الشـوكِ العِنَبْ

فالبيت الأخير قد جرى في كلام العرب ودار، حتى عدوه مثلا في أقوالهم، وقد أورده صاحب السيرة النبوية: «زعم ليث بن أبي سليم أنهم وجدوا حجرا في الكعبة قبل مبعث النبي – صلى الله عليه وسلم – بأربعين سنة– إن كان ما ذكره حقا – مكتوبا فيه: من يزرع خيرا يحصد غبطة، ومن يزرع شرا يحصد ندامة، تعملون السيئات وتجزون الحسنات؟! أجل كما لا

---

(١) صحيح البخاري – طبعة المجلس الأعلى للشئون الإسلامية – القاهرة، الطبعة الثانية – ١٤٢١هـ/ ٢٠٠٠م، كتاب الأدب – باب المحبة من الله تعالى – حديث (٥٣٤٥) ٩/ ٢٣١.

(٢) الديوان ص ٤٤.

يجتنى من الشوك العنب»[١].

وقد ورد هذا القول شطراً من الرجز مفردا فى كتاب العين المنسوب للخليل بن أحمد [٢]، وذكر الميداني: (إنك لا تجني من الشوك العنب: أي : لا تجد عند ذي المنبت السوء جميلا. والمثل من قول أكثم . يقال: أراد : إذا ظلمت فاحذر الانتصار ، فإن الظلم لا يكسبك إلا مثل فعلك) [٣].

غير أن هذا القول كغيره من الأمثال يحتمل أن يكون مضربه مختلفا بعض الشيء عن مورده فيتغير معناه، أو المراد منه في المضرب، لذلك نجده في نص التناص قد وظف في ختام القطعة على سبيل الطرف الثاني من طرفي التشبيه الضمني للحجاج العقلي في سياق النصح في نفض يده ممن لا يرعوي ولا يستمع لعتب.

وفي نموذج آخر يرسم صورة في ذكرى ديار الأحبة وبكاء الأطلال، وما يعتري النفس من وجد حين تقع عينه عليه، أو يحل ركابه قريبا منه، فيتوسل صاحبه وهو في مقام الحب وربع الحبيب أن يسأل عن ساكنيه، ويستمهله حتى يؤدى للمقام حقه من المقال ، يقول [٤]:

حـــالَ عـــن العهـــدِ لمَّـــا أحـــالا وزالَ الأحـــبةُ عـــنْهُ فـــزَالا

محـــلٌ تحـــلّ عـــراها الســـحابُ وتحكـــى الجـــنوبُ علـــيه الشمالا

فـــيا صـــاحِ هـــذا مقـــامُ المحـــبِّ وربـــعُ الحبـــيبِ فَحـــطَّ الـــرِّحالا

---

(١) السيرة النبوية – لأبي محمد عبد الملك بن هشام، تحقيق دكتور محمد فهمي الرجاني، المكتبة التوفيقية، القاهرة، بلا تاريخ ١٤١/١.

(٢) كتاب العين – للخليل بن أحمد، تحقيق مهدي المخزومي وإبراهيم السامراني – موسسة دار الهجرة – إيران- ١٤٠٩هـ - ١٨٥/٦.

(٣) مجمع الأمثال- للميداني، تحقيق محمد محى الدين عبد الحميد، دار القلم، بيروت، بلا تاريخ

(٤) الديوان ص ١٣٤.

سلِ الربعَ عن ساكنيه فإنّي ... خرستُ فما أستطيعُ السؤالا
ولا تعجِلَنّي – هداكَ المليكُ- ... فإن لكلٍّ مقامٍ مقالا

فالبيت الأخير في هذه القطعة تناص من بيت الحطيئة في قصيدة يستعطف فيها أمير المؤمنين، عمر بن الخطاب، ويتوسل إليه ألا يستمع منه إلى قول الوشاة، يقول في ختام قصيدته (١):

تحنّنْ عليَّ هداكَ المليكُ ... فإن لكل مقامٍ مقالا
ولا تأخذَنّي بقولِ الوشاةِ ... فإنّ لكلِّ زمانٍ رجالا
فإنْ كانَ ما زعَمُوا صادقا ... فسيقتْ إليك نسائي رجالا
حواسرَ لا يشتكين الوجى ... يخفّضنَ آلا ويرفعن آلا

وظاهر النصين أنهما مقام استعطاف، وفي نص الحطيئة استعطاف في سياق أكبر يمثله تهديد ووعيد، وفي نص ابن عبد ربه سياق أكبر يمثله شوق ولوعة، غير أن الجامع بينهما أكثر تصورا في ذهن المتلقي من المائز بينهما، وهنا يبدو حسن توظيف نص التناص إذ إن تصرف ابن عبد ربه في نص التناص باستبدال قوله: (ولا تعجلني) بقول الحطيئة (تحنن علي) يشير إلى قدرة الشاعر على لمس اللفظين اللذين يجري فيهما السياق الأكبر الذي أشرنا إليه ، وما لذلك من أثر في فهم الشطر الثاني من البيت في النصين كليهما.

أضف إلى ذلك ما يحمله الشطر الثاني (فإن لكل مقام مقالا) من طاقة فنية نظرا لما أثاره من قضايا أدبية ونقدية ولغوية أثرت في مسيرة حركة النقد في الأدب العربي القديم، ولا زالت تشكل أساسا من أسسه حتى عصرنا هذا.

ولا مبالغة إذا افترضنا أن ابن عبد ربه قد تقصد التناص في الشطر الثاني خاصة، لما فيه من مقصد الأبيات قبله، فهو يومئ إلى المقام مقام المحب

---

(١) ديوان الحطيئة (جرول بن أوس) . شرح أبي سعيد السكري، دار صادر- بيروت – ١٩٨١م ص ٧٢.

وربع المحبين للسؤال عنهم، وإلى المقال الذي يريد أن يجري من الفؤاد إلى اللسان من حديث الذكريات والهوى حتى يوفيه حقه.

ومن النماذج الغر في مظاهر التناص عند ابن عبد ربه اجتماع تناص قرآني وشعري في قطعة واحدة، في الأسف على الدهر يفنى ولم يكتسب فيه زادا للآخرة إلا ورود حياض اللهو والغزل، يقول[1]:

بكـــيتُ حتـــى لـــم أدع عبـــرةً ... إذ حملـــوا الهـــودجَ فوق القلُوصْ

بكـــاءَ يعقـــوبِ علـــى يوســـفٍ ... حتـــى شـــفى غلَّـــتَه بالقمـــيصْ

لا تأســـفِ الدهـــرَ علـــى ما مضى ... والـــقِ الـــذي ما دونه من مَحيصْ

قـــد يُـــدرِكُ المبطـــئُ مـــن حظِّـــه ... والخيـــرُ قـــد يَسْبِقُ جهدَ الحريصْ

ففي البيت الثاني الحد الثاني من التشبيه التمثيلي، بين صورة بكائه وجزعه على مفارقة أحبابه وصورة بكاء سيدنا يعقوب وجزعه لفراق سيدنا يوسف – عليهما السلام–. والمعاني المتضمنة كما صورتها سورة يوسف في قوله – تعالى–: ﴿ وَتَوَلَّىٰ عَنْهُمْ وَقَالَ يَأَسَفَا عَلَىٰ يُوسُفَ وَابْيَضَّتْ عَيْنَاهُ مِنَ الْحُزْنِ فَهُوَ كَظِيمٌ • قَالُواْ تَاللهِ تَفْتَأُ تَذْكُرُ يُوسُفَ حَتَّىٰ تَكُونَ حَرَضاً أَوْ تَكُونَ مِنَ الْهَالِكِينَ ﴾ [2]، وكذلك من قوله – سبحانه –: ﴿ اذْهَبُواْ بِقَمِيصِي هَـٰذَا فَأَلْقُوهُ عَلَىٰ وَجْهِ أَبِي يَأْتِ بَصِيراً ﴾ [3].

كما أن البيت الأخير من هذه القطعة تناص من شعر عدي بن زيد حيث يقول [4]:

يـــا نفـــسُ أبقى واتَّقِي شتَم ذي الـــ ... أعـــراض إن الحلـــمَ ما إن يَنُوصْ

---

(١) الديوان ١٠٥.

(٢) الآيتان ٨٤، ٨٥، سورة يوسف.

(٣) الآية ٩٣ سورة يوسف.

(٤) ديوان عدي بن زيد / تحقيق محمد جبار المعيبد، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد– بغداد ، العراق ، سلسلة كتب التراث ٢– بلا تاريخ ص ٧١.

قـد يُـدرِكُ المبطـئُ مـن حظِّـه والخيـرُ قـد يسبقُ جهدَ الحريصْ

وهذا النموذج يكشف قدرة ابن عبد ربه في التعامل مع نصوص التناص، ففي بناء عبارته في تصرفها مع نص التناص القرآني ما يعكس قدرة إبداعية لديه، فهو لو أراد فقط عقد المشابهة بين البكاءين لاكتفى بالشطر الأول من البيت الثاني، لكنه سعى إلىالتلميح باستمرار البكاء، فاستعمل الحرف (حتى) للتدليل على ذلك. وهذا الحرف وما بعده من جملته مثل طاقة اختزالية لنص التناص حيث استطاع بعبارة مختصرة موجزة تضمين معنى نص التناص كاملا.

كما أن المعنى المضمن ساهم في تجسيد الحالة النفسية للشاعر في موقف الإبداع وموضوعه ، حيث يعتبر نص التناص المذكور غاية ما أثر في البكاء على مفقود وبذلك يحقق النص من موقعية التمثيل - موقع المشبه به - حسن التشبيه لما اشتمله نص التناص على أبلغ وأوكد حالاته.

كذلك فإن في كلام ابن عبد ربه تعزية للنفس ليست في شعر عدي بن زيد، وهو ما يعتبر تغايرا وانحرافا مقصودا في معنى بيت التناص يقصد المبدع إحداثه دون أن يفقده قيمته التاريخية والأدبية، وفي الوقت نفسه يضفي ملامح الشخصية للمبدع الثاني على النص الجديد، ويمنع تلاشي صورة النص الجديد وصاحبه في حركة التفاعل بينه وبين النص الأصلي.

تناص الأعلام والأماكن:

يتم استدعاء الشخوص الأعلام بأسمائها محملة بأبعاد تكوينية داخليا وخارجيا ، كما أنها تُستدعي لتمثل أصـواتا إضافية ذات ضغوط إعلامية موجهة [١] ، وبقدر توظيف السيرة الضمنية للعلم المعبر عنه تناصا بلفظة مفردة في سياق يتحمل تاريخه - بقدر ما يحقق هذا التناص قيمة إبداعية، وإضافة إلى الأصوات داخل النص ،حيث إن فاعلية هذا النوع من التناص - لا شك - ترتكز على ما يثيره الشخص العلم في ذهن المتلقي ، ودرجة تمثيله لنمط قمة

(١) انظر مناورات الشعرية ص ٥٥.

علمية أو دينية أو خلقية أو أدبية ... إلخ.

ويمثل التناص بذكر الشخوص الأعلام في شعر ابن عبد ربه نوعا من استدعاء القيم المرتبطة بهم، من ذلك ذكره الأجواد من العرب حاتم الطائي وهرم بن سنان حيث يذكرهم معرضا ببعض البخلاء يقول [1]:

أبا صالحٍ أينَ الكرامُ بأسرِهم أفدْني كريماً فالكريمُ رضاءُ

أحقاً يقولُ الناسُ في جودِ حاتمٍ وابنِ سنانٍ كانَ فيه سخاءُ

عذيريَ من خَلْفٍ تخلَّف منهمُ غباءٌ ولؤمٌ، فاضحٌ وجفاءُ

وكقوله في هجاء بعض موالى السلطان وقد طلب منه مسألة فلم يجبه [2]:

هلا عطفتَ برحمةٍ لمَّا دَعَتْ ويلاً عليك مدائحي وثُبُورَا

لو أن لُؤمك عادَ جوداً عُشْرُه ما كانَ عندك حاتمٌ مذكورَا

وهكذا نجد ابن عبد ربه في تناصه يتخذ من التناص بذكر أعلام أجواد العرب طريقة لإبراز بخل من يتحدث عنهم من البخلاء على طريقة الضد يظهر حسنه الضد، خاصة وأن المذكورين من أجواد العرب في النصين يمثلان المثل والقيم العليا في الجود.

وإذا اتجه التناص إلى الأماكن في شعر ابن عبد ربه ، فإنه يتجه إلى مناطق تاريخية معينة، وبخاصة مناطق التاريخ الإسلامي والعربي المضيئة .... تبعا لطبيعة الرؤيا واحتياجها إلى مثل هذه المساعدات الإضافية [3].

من ذلك ما جاء في شعر ابن عبد ربه في تهنئة الناصر لدين الله فى نصر أعزه الله به، فتناص الشاعر في شعره (حنينا) و(بدرا) يقول [4]:

يا ناصرَ الدينِ هذا النصرُ قد نزلا وأخمدَ الله كفرا كان مشتعلا

(١) الديوان ص ٤١.

(٢) الديوان ص ٨٦.

(٣) مناورات الشعرية ص ٥٥.

(٤) الديوان ص ١٣٥.

حكــتْ "حُنَيْــناً" "وبدراً" وقعةٌ نزلتْ بالمشــركينَ أراحــتْ مــنهمُ السُّــبَلا

لمــا أحــاطَ ابنُ إلياسٍ بهم يَئِسُوا مــن الحــياةِ وعِيضُوا الحتفَ والهَبَلا

فذِكْرُ "حنين" و"بدر"، وما يحملانه من فضل الله على المسلمين في بداية نشأة الدولة الإسلامية وقيام أركانها وتثبيت بنيانها يقوى من هذا النصر المذكور عن طريق التشبيه الذي يعقده الشاعر، كذلك يضفي على هذا النصر معنى البركة من الله، وعده فتحا من الفتوح على الكفار الذين طالما أرادوا أن يشعلوا الحرب نارا على المسلمين فيطفئها الله بإذنه أو بنصر من عنده.

تناص اصطلاح نحوي وعروضي:

ورد هذا اللون من التناص في موضعين: الأول حيث يقول [١]:

يــا مَــن يجــرِّدُ مِــنْ بصــيرتهِ تحــتَ الحــوادثِ صــارمَ العــزمِ

رُغِــتَ العــدوَّ فمــا مــثَّلْتَ لــه إلا تفــزَّعَ مــنك فــي الحُلْــمِ

أضــحى لــك التدبيــرُ مطَّــرِداً مــثلَ اطِّــرادِ الفعــلِ للإسْــمِ

رفــعَ العــدوُّ إلــيك ناظــرَه فــرآك مُطَّلِعــاً مــع الــنَّجْمِ

فالبيت الثالث فيه تضمين للقاعدة النحوية ، وإن كان كلامه فيه قلب لأن الأصل اطراد الاسم للفعل حيث إن كل فعل لابد له من فاعل يقع منه أو يتصف به، ولذا قال سيبويه في باب المسند والمسند إليه :"وهما ما لا يغني واحد منهما عن الآخر ، ولا يجد المتكلم منه بدا، فمن ذلك الاسم المبتدأ أو المبني عليه... ومثل ذلك : يذهب عبد الله، فلابد للفعل من الاسم كما لم يكن للاسم الأول بد من الآخر في الابتداء [٢].

وهذا التناص في سياق النص يريد به الشاعر التدليل على ارتباط الممدوح

---

(١) الديوان ص ١٥٢.

(٢) الكتاب – لسيبويه– تحقيق عبد السلام هارون – طبعة دار الجيل ، بيروت لبنان – بلا تاريخ ٢٣/١.

بالتدبير والقيام في الرعية، وبذلك يصير التناص لونا حجاجيا لتأكيد الصفة للممدوح خاصة في ضوء ما استحضره الشاعر من معاني عدة فيها من المبالغة الشيء الكثير.

ومثال التناص بالاصطلاح العروض ، قوله يصف الحرب [1]:

تــــرى خُفّــــياها بهامَـــاتِهم تغــــور بـــين الجلـــد والعظـــم

علــــى أهـــازيجِ ظُـــباً بيـــنَهَا مـــا شـــئتَ مـــن حَـــذْفٍ ومن خَرَمٍ

ويمثل التناص في البيت الأخير وسيلة لتفعيل دور البديع باعتباره عنصرا من عناصر البلاغة الأدبية ، حيث أجرى الشاعر في قوله: (ما شئت من حذف ومن خرم) التورية في لفظتي حذف وخرم ، وهما من المصطلحات العروضية .

فأما الحذف فهو سقوط السبب الخفيف من آخر التفعيلة ، وأما الخرم فهو فى أول الوتد المجموع [2]، وهذا المعنى الاصطلاحي يعد المعنى القريب للفظتين وبخاصة وقد سبقا بلفظة "أهازيج" التي قد تومئ إلى بحر الهزج [3].

أما المعنى البعيد وهو المقصود والذي يعول عليه في المعنى، وتجري من خلاله براعة التورية في اللفظتين، فهو قطع الأوصال والأعضاء والطعن في الحرب.

وهكذا تنوعت مادة التناص في شعرا بن عبد ربه بين النصوص الأدبية من قرآن وحديث وشعر وأمثال وغير أدبية مثل تناص الشخوص الأعلام والأماكن والمصطلحات النحوية والعروضية.

---

(١) الديوان ص ١٥٤، ١٥٥.

(٢) انظر موسوعة موسيقى الشعر عبر العصور- د: عبد العزيز نبوي ، دار اقرأ للنشر والتوزيع القاهرة ط١- ١٤٢٥هـ/٢٠٠٥م ص ١٣٥٧.

(٣) انظر أساس البلاغة للزمخشري- الهيئة العامة لقصور الثقافة- سلسلة الذخائر (٩٥، ٩٦) القاهرة ٢٠٠٣. واللسان لابن منظور طبعة دار صادر ، بيروت،لبنان، بلا تاريخ (هزج).

ثانيا: أنواع التناص في شعر ابن عبد ربه :

لقد طال مصطلح التناص عدة قضايا نقدية مثيرة للجدل من أهمها تاريخية العلم الأدبي وموقع المؤلف من انتاجية المعنى وعلاقته بالواقع الخارجي، حيث إن كثيرا من الأعمال الأدبية، تمثل من خلاله إعادة إنتاج لأعمال سابقة عليها سواء كانت متحدة الثقافة أو غير ذلك.

وعبر رحلة التناص في نقدنا العربي قديمه وحديثه ومعاصره يمكن أن نميز بين نوعين رئيسين منه: التناص الظاهر ويدخل ضمنه الاقتباس والتضمين ويمكن تسميته بالتناص الواعي أو الشعوري، ويمثله التناص في شعر ابن عبد ربه جميعه، والنوع الثاني هو التناص اللاشعوري حيث يكون خافتا خافيا لا يكون المبدع واعيا بحضور نصه أثناء الكتابة.

ويشكل التناص العلاقات بين النص الحاضر والنص الغائب ، أو بين الداخل والخارج، ففي النص الحاضر علاقات مع نصوص كثيرة سابقة أو معاصرة مختزنة في الذاكرة من اللاوعي، وهي تقوم بتشكيل النص الحاضر من هذه النصوص الغائبة، ويظل للنص الغائب علامات حضور في النص الجديد، ولذلك يمكننا الاستعانة بالنصوص الغائبة في إلقاء الضوء على النص الجديد وتأويله [١].

إذًا فالتناص يحدد شكل العلاقات بين النصين الحاضر والغائب، وهذه العلاقات تتعدد فقد يكون التناص لفظا أو معنى أو لفظا ومعنى وقد يكون لفظا مع تقييد المعنى في النص الجديد عن الأصلي أو مع انحراف المعنى في سياق جديد وهذا جميعه موجود في شعر ابن عبد ربه. ويمثل التناص الخارج الحاصل من التقاء وتقاطع النص مع نصوص أخرى غير نصوصه وقد يكون التناص داخليا يتمثل في إعادة المبدع إنتاج إنتاجه السابق أو تناص إنتاج سابق في نص لاحق وسوف نتناول هذه الأنواع بالتفصيل فيما يلي من صفحات

---

(١) قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، خليل الموسي، منشوارت اتحاد الكتاب العرب، دمشق ٢٠٠٠م،ص ١٣٣.

البحث:

يمثل التناص الداخلي نموذج وحيد في شعر ابن عبد ربه وهو في قوله (١):

لو لم يكنْ لك غيرُ الموتِ موعظةٌ لكانَ فيك عن اللذَّاتِ مُزْدَجَرُ

أنتَ المقولُ له ما قلتَ مبتدئاً هلاّ ابتكرتَ لبينٍ أنتَ مُبْتَكِرُ

فالبيت الثاني فيه تناص داخلي حيث ضمنه الشاعر شطر بيت له من قصيدة يقول فيها (٢):

هلا ابتكرتَ لبينٍ أنتَ مُبْتَكِرُ هيهاتَ يأْبَى عليكَ اللهُ والقدرُ

ما زلتُ أبكى حذارَ البينِ مُلتهفاً حتى رثَى ليَ فيك الريحُ والمطرُ

يا بردَهُ منْ حَيا مُزنٍ على كَبِدٍ نيرانُها بغليلِ الشوقِ تَسْتَعِرُ

آليتُ ألاّ أرى شمساً ولا قمراً حتى أراك فأنتَ الشمسُ والقمرُ

وهذه الأبيات كانت في صباه حيث لهو الشباب، وابتكار الشراب مع الندماء والإغراق في الملذات، ثم تاب عنها وعن مثلها فيما يعرف بالممحصات حيث أعرب فيها عن إقلاعه عن صبوته وارتجاعه عن تلك الغفلة ومن ثم فقد جاء تناصه في ممحصته وكأنه يذكر نفسه بغفلته فيما سلك، وندمه على استنفار نفسه لذلك ، فحدث نفسه بما اقترف قولا وفعلا حتى تكتمل توبته، وينفي عن روحه وبدنه ما علق بها من تلك المغامرات، ولا يعد هذا التناص إعادة إنتاج لنص سابق وإنما استحضار حالة نفسية واكبت النص الغائب لأهميتها في النص الحاضر وفهمه وتأويله.

وأما التناص اللفظي في شعر ابن عبد ربه فنجد له لونين: الأول: حيث يأتي نص التناص على سبيل الكلام بين قوسين خارجا تماما عن أي التحام مع النص الجديد في قوله في غزليه يتحدث فيها عن فتنته بمغنية قصرت ليله

---

(١) الديوان ص ٩٢.

(٢) الديوان ص ٨٧.

بغناء [1]:

يـا مُديـرَ الصَّـدْغِ بالخـدِّ الأسيلْ ومُجِـيلَ السِّـحرِ بالطَّـرْفِ الكَحِيلْ
هــبْ لمحــزونٍ كئــيبٍ قُــبْلَةً مــنك يَشْـفِي بـردُها حـرَّ الغَلِيلْ
وقلــــيل ذاك إلاّ أنّـــــه لـيس مـن مـثله عـندي بالقليلْ
بأبـي أحـورُ غَنَّـي مَوْهـنا بغـناءٍ قصَّـر اللـيلَ الطـويلْ
يـا بنـي الصَّـيْداءِ ردوا فرسـي إنّمَـا يُفْعَـل هـذا بالذَّلِـيلْ

فالبيت الأخير من شعر زيد الخيل الطائي أول قطعة يقول فيها: [2]:

يـا بنـي الصَّـيْداءِ ردوا فرسـي إنّمَـا يُفْعَـل هـذا بالذَّلِـيلْ
لا تذيلــوه فإنّــي لــم أكُــنْ يـا بنـي الصيداءِ لمُهْرِي بالمُذِيلْ
عــوّدُوه كالــذي عــوَّدْتُه دلــجَ اللـيلِ وإيطـاءَ القتـيلْ
أحمــلُ الـزِّقَّ علـى منسـجِه فــيظلُّ نشــواناً .. يمــيل

وبيت التناص في النص الجديد غير ملتحم به، وإنما جاء على سبيل الكلام بين قوسين عنوانا للشعر الذي تناولته المغنية، ولم يلتحم المعنى فيه بمعاني النص الغزلي.

غير أن مثل هذا التناص يظل له قيمة تكشف عن ثقافة الشاعر وسعة حفظه لتراثه العربي، فهذا بيت بموافقة وزنه وقافيته لنص الشاعر ضرورة لا يمكن أن يحل محله إلا بيت بالوزن والقافية كليهما مما يعني أن الشاعر قد دار في ذهنه هذا الحديث في البحث عن البيت الذي يتناصه في هذه الموضع. أي أن التناص الظاهر خاصة لا يمكن أن يتم إلا عن طريق إرادة وتخيُّر من المبدع حتى ولو كان التناص مثل هذا لفظيا فقط.

---

(١) الديوان ص ١٣٢.

(٢) شعر زيد الخيل . (زيد بن مهلهل) . صنعة أحمد مختار البرزة . دار المأمون للتراث – دمشق – بلا تاريخ.

ويمثل تناص المعنى دون اللفظ في شعر ابن عبد ربه سائر نصوص التناص من القرآن والحديث، ومثال ذلك التناص للقرآن معنى تصويرُه مطلَ بَخيلٍ يذكر مثال رجائه ووعده يقول [1]:

رجـــاءً دونَ أقــــربِهِ السَّــــحابُ ووعــدٌ مَــثْلُ مــا لَمَــعَ السَّــرَابُ

فبرغم أن الكلام في الشطر الأول قريب المأخذ، سهل المرتقى، يقدر عليه من لديه من صفة الأدب نصيب بسيط ، فإن في الشطر الثاني من الإيجاز الذي لايقدر عليه سوى صفوة الأدباء حيث اختزال التصوير الذي ورد في الآية الكريمة التي تصور أعمال الكفار في قوله – تعالى –: ﴿ **وَالَّذِينَ كَفَرُوا أَعْمَالُهُمْ كَسَرَابٍ بِقِيعَةٍ يَحْسَبُهُ الظَّمْآنُ مَاءً حَتَّىٰ إِذَا جَاءَهُ لَمْ يَجِدْهُ شَيْئًا وَوَجَدَ اللَّهَ عِنْدَهُ فَوَفَّاهُ حِسَابَهُ وَاللَّهُ سَرِيعُ الْحِسَابِ** ﴾ [2].

فالآية قد صورت السراب في بال المتلقي واضحا ظاهرا، ودلالته ماثلة ومرشحة، وابن عبد ربه ينقل من خلال تناصه لهذا المعنى ولتصويره استحالة وفاء ذلك البخيل برجائه ، وأن مطله بعطائه كالسراب كلما رأى قرب وفائه في مخيلته استيقن ابتعاده، وكلما طلبه وظن أنه وصل إليه لم يجد بين يديه إلا الحسرة، وهذا يمثل قيمة التناص في توكيد التصوير.

كما أن هناك إشارة نابضة تظهر من خلال نص التناص الطاقة الكامنة في لفظ دال يمكن أن يجمع في بؤرته النص الغائب لفظا، كما وضح في دلالة لفظ (السراب) ونيابته عن النص الأصلي في تصوير معناه كاملا. حيث إن هذه المفردة بعينها تمتاز بأنها ذات طبيعة تضخمية تؤدي مهمة النص الغائب ليس فقط، بل وتستحضر هوامشه معا [3].

ويمثل التناص لفظا ومعنى أندر نماذج التناص مثل التناص اللفظي، حيث لا يوجد في شعر ابن عبد ربه له إلا نموذج واحد. حيث يبكي شبابه ويتحسر

---

(1) الديوان ص ٤٩.

(2) الآية ٣٩، سورة النور.

(3) انظر مناورات الشعرية ص ٥٤.

على ما أصابه من الشيب يقول [١]:

كآبــةُ الــذُّلِّ فــي كتابِــي ونخــوةُ العــزِّ فــي جوابِــي
قــتلتَ نفســاً بغيــرِ نفــسٍ فكــيفَ تَــنْجُو مــن العــذابِ
خُلقــتَ مــن بهجــةٍ وطــيبٍ إذ خُلــقَ الــناسُ مــن تُــرابِ
ولــتْ حُمَــيَّا الشــبابِ عنّــي فلهــفَ نفسِــي علــى الشــبابِ
أصــبحتُ والشــيبُ قــد علانــي يدعُــو حثيــثا إلــى الخِضــابِ

فالبيت الأخير تناص من قطعة مطيع بن إياس الكناني حيث يقول [٢]:

يــا لهــفَ نفســي علــى الشــبابِ إنّــي علــيه لــذو اكتــئابِ
أصــبحتُ أبكــي علــى شــبابي بكــاءَ صــبٍّ علــى التَّصــابي
وأصــبحَ الشــيبُ قــد علانــي يدعُــو حثيــثا إلــى الخِضــابِ

واتفاق الغرض الفني بين القطعتين جعل بيت التناص متمكنا في النص الجديد لا يستشعر معه الغربة، وكأنه في نصه الأصلي – رغم التغيير الطفيف– كذلك اتفاق موقعية البيت في النصين تشير إلى أن التناص في مثل هذا النوع– لفظا ومعنى– يعكس ويثبت قدرة المبدع الثاني على التعامل مع ثقافته الأدبية بما يضيف إلى إبداعه أبعاداً جديدة حيث لا تضيع شخصيته المبدعة رغم اتفاق النص الجديد مع النص القديم في الموضوع وموقعية بيت التناص الذي يمثل نقطة الالتقاء بينهما وخط التقاطع الذي يرسم صورة التفاعل بين النصين.

وأكثر التناص الشعري في شعر ابن عبد ربه لفظا ومعنى في نمطين:

– **الأول** : التناص لفظا ومعنى في سياق جديد دون انحراف في المعنى

---

(١) الديوان ص ٥١.

(٢) شعراء عباسيون (مطيع بن إياس وسلم الخاسر وأبو الشمقمق) دراسات ونصوص شعرية– غروستاف فون براون ، ترجمها وأعاد تحقيقها محمد يوسف نجم، راجعها إحسان عباس منشورات دار مكتبة الحياة بيروت، ط١، ١٩٥٩م .

بين النصين، وأفضل النماذج الدالة على هذا النمط تناصه في مقطعة غزلية حيث يقول [١]:

أيقتُلُنـــي دائـــي وأنـــتَ طبيبـــي　　　قـــريبٌ وهـــل مَـــنْ لا يُرَى بقريبِ
لـــئن خُـــنْتَ عهدي إنني غيرُ خائنٍ　　　وأيُّ محـــبٌّ خـــانَ عهـــدَ حبيـــبِ
وســـاحبةٍ فضـــلَ الذيـــولِ كأنَّهـــا　　　قضـــيبٌ مـــن الـــرَّيحانِ فوقَ كثيبِ
إذا بـــرزتْ مـــن خِدْرِها قال صاحبي　　　أطِعْنِـــي وخـــذْ مـــن حظِّها بنصيبِ
فمـــا كـــلُّ ذي لـــبٍّ بمؤتيك نصحَه　　　ومـــا كـــلُّ مـــؤتٍ نصـــحَه بلبيـــبِ

فالبيت الأخير تناص لشعر أبي الأسود في قصيدة من الحكمة حيث يقول [٢]:

أمـــنتُ على السرِّ امرأً غيرَ حازمٍ　　　ولكـــنَّه فـــي النُّصـــحِ غيـــرُ مُريبِ
أذاعَ بـــه فـــي الـــنَّاس حتـــى كأنَّه　　　بعلـــياءِ نـــارٍ أوقِـــدَتْ لـــثقوبِ
وكـــنتَ متـــى لا تـــرعَ سرَّك تنتشرْ　　　فـــوارعُه مـــن مُخطـــئٍ ومُصـــيبِ
فمـــا كـــلُّ ذي لـــبٍّ بمؤتيكَ نُصْحَه　　　ومـــا كـــلُّ مـــؤتٍ نصـــحَه بلبـــيبِ
ولكـــنْ إذا مـــا اســـتُجْمِعَا عند واحدٍ　　　فحَـــقٌّ لـــه مـــن طاعـــةٍ بنصـــيبِ

فبيت التناص في النص الأصلي لأبي الأسود غير مخصوص بأمر أو نصح معين، ولكنه عامٍ يحرص على النظر فيه الناصح والمنصوح، فلا يقدم على نصح إلا من كَمُلَ لديه عقله، فإن كان فلا يبخل بنصح ، ولا يقبل امرؤ نصحا إلا ممن خبره من قبل فعلم رجاحة عقله.

أما في النص الجديد في قطعة ابن عبد ربه ، فقد وُظِّف في قطعة غزلية يتشكى فيها الشاعر حبّاً من طرف واحد، كلما سنحت الفرصة ليقترب من

---

(١) الديوان ص ٥١، ٥٢.

(٢) ديوان أبي الأسود الدؤلي ، تحقيق محمد حسن آل ياسين، بلا ناشر ط١، ١٩٨٢م، ص ٤٥.

محبوبته ، وينصحه الناصح أن يغتنم الفرصة- تردد في قبول النصح منه.

والبيت بسياقه الجديد وموقعه يمثل اللحظة التي يتمثل منها انفعال القلق والتردد الذي يعتري نفس الشاعر فيحجم عن ريِّ ظمأ النفس إلى لقاء المحبوبة، فيعلق هذا التردد على رفض النصح من صاحبه متعللا بالمعنى في بيت التناص خشية أن يكون صاحبه المذكور إما لبيباً غير ناصح وإما ناصحاً غير مبين صواب نصحه من خطئه، فتظل نفسه حائرة بين الإقبال و الامتناع.

ومن ثم نجد أن ابن عبد ربه قد وظف بيت التناص في المعنى نفسه للبيت في النص الأصلي برغم السياق الجديد الذي أوجده فيه . وهذا من قدرة المبدع في احتواء نص التناص وجعله منسجما مع النص الجديد والسياق الجديد.

- الثانى : أما النمط الثاني فهو التناص لفظا ومعنى في سياق جديد مع انحراف المعنى بين النصين، وأفضل النماذج الدالة على هذا النمط في شعر ابن عبد ربه تناصه لبيت لعمر بن معد يكرب – رضي الله عنه – يضمنه قطعة غزلية يتحدث فيها عن مجافاة النوم إذ افترق عنه الحبيب، فلا يفتأ يذكره، ولا طريق للوصول إليه، فلا يعرف كيف ينفك عن تذكره،وفي الوقت نفسه دون لقائه حصن منيع. يقول [(١)]:

تجافى النومُ بعدك عن جفوني ... ولكنْ ليس يجفُوها الدموعُ

يطيبُ ليَ السهادُ إذا افترقنا ... وأنتَ به يطيبُ لك الهجوعُ

يذكِّرُني تبسُّمكَ الأقاحي ... ويحكي لي توردك الربيعُ

يطيرُ إليك من شوقٍ فؤادي ... ولكنْ ليس تتركهُ الضلوعُ

كأنَّ الشمسَ لما غبتَ غابتْ ... فليس لها على الدنيا طلُوعُ

فمالي عن تذكرك امتناعُ ... ودون لقائِك الحصنُ المنيعُ

إذا لم تستطع شيئًا فدعه ... وجاوزه إلى ما تستطيعُ

(١) الديوان ص ١١٣.

والحقيقة أن بيت عمرو موصول بآخر لتمام معناه حيث يقول [1]:

إذا لم تستطع شيئاً فدعهُ وجاوزْهُ إلى ما تستطيعُ

وصِلْه بالزِّماعِ فكلُّ أمرٍ سَمَا لكَ أو سَمَوْتَ، لَهُ ولوعُ

فالكلام في بيتي عمرو حث وتحريض، وليس ركونًا ودعة ليدع المرء ما صعب عليه من الأمور ليتلمس آخر سهلاً، فقد يكون ما صعب عليه حتمي وضرورة في الحياة؛ لذا فقد أكمل معناه بالعزيمة والإرادة في طلبه.

أما البيت في تناص ابن عبد ربه، فقد حمل معنى الحيرة بين الكف عن تذكر المحبوب وعدم القدرة على لقائه، وهو معنى لم يكن موجودا في النص الأصلي، وهذا المعنى الجديد يعتبر انحرافًا عن المعنى القديم بسبب السياق الجديد الذي وظف فيه بيت التناص، ومثل ذلك المثال يكشف لنا أن النص الجديد من خلال التناص يعتمد طريقة تقوم على امتصاص النص القديم وتحويله في السياق الجديد لاكتساب ما لم يكن فيه على جهة رفض الذوبان المطلق في النص القديم، وتنشيط التفاعل بين النصين بما يحافظ على تاريخه القديم وشخصية الجديد المستقلة.

ثالثا: الموضوعات الشعرية والتناص في شعر ابن عبد ربه:

لقد تنوعت الموضوعات في شعر ابن عبد ربه حتى شملت سائر الموضوعات التي سادت الأدب العربي في تلك المرحلة سواء في أدب المشرق أم أدب المغرب عدا ما أحاط بشعر الوصف من تطور ملحوظ.

وما يعنينا في هذا المقام هو أن هناك أغراضا دون غيرها قد أكثر فيها ابن عبد ربه في الاستعانة بآلية التناص أسلوبيا، فقد أكثر تناصه في موضوع الغزل حتى شمل ذلك نسبة ٧٥% من مواضع التناص، ولا شك أن التناص

---

(١) شعر عمرو بن معد يكرب، جمعه مطاع الطرابيشي - مطبوعات مجمع اللغة العربية - دمشق - ط٢- ١٩٨٥م- ص ١٤٥، والأصمعيات - للأصمعي - تحقيق أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون - دار المعارف - القاهرة - ط ٢ - بلا تاريخ - ص ١٧٥.

القرآني والحديثي يفرض نفسه في موضوع الغزل باعتباره موضوعا مغايرا عن موضوع التناص الجديد، الأمر الذي جعل متابعة التناص وأثره في النص يستلزم فيها مراجعة النصوص الأصلية للوقوف على تأويل معناها في ضوء سياقها الجديد، وقد اتضح كثير من ذلك في الصفحات السابقة، أما ما سنعرض إليه الآن فهو كيف شملت مواد التناص وألوانه أغراض الشعر عند ابن عبد ربه[1]، كما اتضح في موضوع الغزل والممحصات والمديح والرثاء والفخر والشيب.

أما موضوع الغزل فقد ذكرنا أنه أكثر الموضوعات التي احتلت النصيب الأكبر من توظيف التناص سواء كان تناصا قرآنيا أم شعريا فقط، من ذلك أنه حدث أن مرَّ تحت شرفة قصر فسمع غناء لمغنية فأعجب به فتناول رقعة كتب فيها إلى صاحب القصر [2]:

يامَنْ يَضِنُّ بصوتِ الطائرِ الغَرِدِ ... مــا كــنتُ أَحْسَــبُ هذا البخلَ مِنْ أَحَدِ

لو أن أسْماعَ أهلِ الأرضِ قاطبةً ... أصغَتْ إلى الصوتِ لم يَنْقُصْ ولم يَزِدِ

لولا اتقائي شهاباً منك يَحْرِقُني ... بــنارِهِ لاسْــتَرَقْتُ السَّــمْعَ مِــنْ بُعُدِ

فالبيت الثالث فيه تضمين لمعنى الآية الكريمة **﴿وَأَنَّا كُنَّا نَقْعُدُ مِنْهَا مَقَاعِدَ لِلسَّمْعِ فَمَن يَسْتَمِعِ الآنَ يَجِدْ لَهُ شِهَاباً رَّصَداً﴾** [3].

ومراد كلام الجن كما توضحه الآية: «كنا قبل بعثة محمد ﷺ نطرق السماء لنستمع إلى أخبارها ونلقيها إلى الكهان...، فمن يحاول الآن استراق السمع يجد شهابا ينتظره بالمرصاد يحرقه ويهلكه [4]». صيانة لخبر السماء، وتمهيدا، للدعوة للخاتمة السامية، وإبطالا لزعم الجن والكهان.

---

(١) اكتفينا بنماذج دالة لتفادي الإطالة.

(٢) الديوان ٧٧، ٧٨.

(١) الآية ٣ سورة الجن

(٤) صفوة التفاسير ٢/٤٥٩

وجلي أن تضمين معنى الآية برغم سياقها الخاص، إنما هو من الشاعر على سبيل الإشارة إلى معاني منها حسن صوت المغنية وفتنته، وصيانة رب القصر لحرمة بيته، وعفة الشاعر عن استراق السمع.

كما أن تعليق الكلام في البيت على الشرط بحرف «لولا» وإن كان مفاده عموما امتناع جوابه لوجود فعله، فإنه يراد به الإصرار على طلب القرب للاستماع إليها.

ولا يمكن حمل المعنى كاملا من نص الآية إلى النص الجديد، ،إنما المحمول منه تقية الشاعر وامتناعه عن استراق السمع ائتمارا بآداب وصيانة لحرمات ، ويكون التصوير الذي يماثله المعنى في النص الجديد مبالغة وتظرفا يجلب مع النص وطبيعته الرسالية القبول والموافقة ، وتحقيق أمنية الشاعر.

ومثال تناص آخر في موضوع الغزل يقول ابن عبد ربه [1]:

عاضَتْ بوصلٍ صدّا ... تُريدُ قتلي عَمْدًا

لما رَأَتْنِي فَرْدًا ... أبكي وأَلْقَى جَهْدًا

قَالَتْ وَأَبْدَتْ دُرًّا ... وَيْلُمٌ سَعْدٍ سَعْدًا

ويتمثل التناص في هذه القطعة في اشطر الأخير من البيت الثالث وهو من أبيات لكبيشة بنت رافع بن معاوية بن عبيد بن ثعلبة بن عبد بن الأبجر، أم سعد بن معاذ، قالته وهي تبكيه بعد أن استشهد في غزوة بني قريظة وفيه تقول[2]:

---

(١) الديوان ص ٦٩

(٢) انظر تاج العروس للزبيدي – تحقيق عبد الستار مزاج – مطبعة حكومة الكويت ١٩٦٥ – طبعة مكتبة الحياة– بيروت – لبنان – مادة (نهك) وخزانة الأدب – للبغدادي – تحقيق عبد السلام هارون – مكتبة الخنجي – القاهرة – ط ٣– ١٩٨٩م.– ٢٧٨/٣، والسيرة النبوية ١٣٠/٣.

وَيَلْـــــمّ سَــــعْدِ سَـــعْدَا
صَــــــرَامَةً و وَجْـــــدَا
وسَــــــؤدُداً ومَجْــــــدَا
وفارســــــاً معــــــدّا
ســـــدَّ بــــــه مَسَـــدًا
يقـــــدُّها مــــــا قَــــدًا

والملاحظ أنه شتان مابين غرض النص الأصلي، وغرض النص الجديد، فالأول فى الرثاء والثاني في الغزل ، غير أن الجامع بينهما هو الحزن والفجيعة، وقد عرفنا ذلك في النص الأصلي وسياقه، أما النص الجديد فإن الحزن والفجيعة فيه لما أصاب الشاعر- من قطيعة المحبوبة وصدها- من الجهد والضنى حتى إذا رأته على تلك الحالة بكت عليه وتألمت، فتمثلت قول كبيشة في مصابها.وبيت التناص بذلك يعكس لنا صورة تمثيلية تكاد يتخيل فيها المحبوبة ضرب صدرها والهة عليه جاحظة العينين متحشرجة الأنفاس لسوء ماحل به وكأنه قد قتل بفعلها.

فإذا انتقلنا إلى التناص في موضوع **الممحصات**، فقد مر بنا من قبل ذلك التناص الداخلي في ممحصته التي محص بها غزلية «هلا ابتكرت»، وممحصات ابن عبد ربه قد تعكس لهوه في صباه لما فيها من رقة المعاني ولوعة الندم، فتجدها تقطر توبة ، من ذلك ما جاء في قوله [1]:

يــا قــادراً لــيس يَعفُو حين يَقْتَدِرُ ولا يُقَضَّــى لـــه من عيشةٍ وَطَرُ

عــاينْ بقلــبِك إن العــينَ غافلــةٌ عــن الحقــيقةِ واعلَــم أنها سَقَرُ

ســوداءُ تزفــرُ من غيظٍ إذا سُعِرَتْ للظالمــين فمــا تُبقِــى ولا تَــذَرُ

---

(١) الديوان ص ٩١.

إن الـــذين اشـْــتَرَوْا دنـــيا بآخـــرةٍ وشـــقوةً بنعـــيمٍ ســـاءَ ما تَجَرُوا

فقد خاطب الشاعرُ نفسَه معرضا بصلف الإنسان وكبره ، وعدم قناعته من ملذات الحياة التي تلهيه، وتغشى نظره عن الحقيقة، ثم يوضح أن معاينة الحقيقة، ومكاشفتها بالقلب؛ لأن العين غافلة، فلو تدبر بقلبه لعلم أنه ما للمفرط من مآل إلا سقر، وما أدراك ما سقر!.

والتناص في هذا النص كثير ففي البيتين الثاني والثالث تناص للآيات الكريمة في قوله تعالى: ﴿ سَأُصْلِيهِ سَقَرَ * وَمَآ أَدْرَاكَ مَا سَقَرُ * لاَ تُبْقِي وَلاَ تَذَرُ ﴾ [1] وكذلك قوله تعالى: ﴿ وَإِذَا الْجَحِيمُ سُعِّرَتْ ﴾ [2]، وهو تناص مبني على استعارة الألفاظ الرئيسة في هذه الآيات القرآنية، وهذا الحشد من الألفاظ بدلالاته المعجمية والسياقية، يكثف التصوير الذي صوره الشاعر في قوله «سوداء تزفر من غيظ».

وفي البيت الرابع يتناص ابن عبد ربه معنى آيات متعددة في القرآن الكريم منها قوله – تعالى-: ﴿ أُولَـئِكَ الَّذِينَ اشْتَرُواْ الضَّلاَلَةَ بِالْهُدَى فَمَا رَبِحَتْ تِّجَارَتُهُمْ وَمَا كَانُواْ مُهْتَدِينَ﴾ [3] فحال المذكورين في الآية الكريمة أنهم «أخذوا الضلالة ودفعوا ثمنها الهدى... وما ربحت صفقتهم في هذه المعارضة والبيع، وما كانوا راشدين في صنيعهم في هذه المعاوضة والبيع؛ لأنهم خسروا سعادة الدارين»[4].

وحال هؤلاء يشبه حال المذكورين في الأبيات شغلتهم الدنيا عن الآخرة واستعجلوا ملذاتهم الدنيوية فصرفتهم عن لذة الدنيا والآخرة في طاعة الله، فاشتروا نعيم الدنيا بشقاء الآخرة، لايدرون أنهم ساء ما تجروا، فإن ماظنوه مكسبا ومتعة في دنياهم يستحيل عليهم شقوة وعذابا في الآخرة.

---

(٢) الآيات ٢٦، ٢٧، ٢٨ سورة المدثر.

(٣)الآية ١٢ سورة التكوير.

(٤) الآية سورة البقرة: ١٦.

(٤) صفوة التفاسير ٣٧/١

وهذه المساحة التناصية بين الآيات القرآنية والنص الجديد لاتحاد بين غرض النص الجديد ومعاني قرآنية تؤكده أثبتت أن الخطاب الشعري في مثل هذه الحالات، قد يشكل عالما أرضيا موازيا للعالم السماوي كلما كان متكئا على امتصاص مساحات واسعة صياغتها [١] كما لا حظنا في حشد الألفاظ القرآنية في مساحة التناص في الأبيات.

ولعلاقة ابن عبد ربه السياسية دور في ظهور موضوع المديح من شعر ابن عبد ربه، وقد كان للتناص دور ووجود مع موضوع المديح، من ذلك قوله في المديح مقدما بالقسم بالله الذي سوى السماء بغير عمد، وأجرى الماء في الأرض عذبا سائغا لذة للشاربين، وملحا أجاجا لا يلتقيان، ثم ثنى بالمديح حيث خص كف الممدوح بأربع خصال: اثنان يجريان في السلم عطاءً وإكباراً، وآحزان من دونهما يجريان في الحرب حزما وقتالا، يقول [٢]:

أمَا والذي سوَّى السماءَ مكانَها ... ومن مَرَجَ البحرينِ يلتقيانِ

ومن قامَ في الأوهامِ من غيرِ رؤيةٍ ... بأثبتَ من إدراكِ كلِّ عيانِ

فما خُلِقَتْ كفَّاكَ إلا لأربعٍ ... عقائلَ لم يُخلَقْ لهنَّ يدانِ

لتقبيلِ أفواهٍ وإعطاءِ نائلٍ ... وتقليبِ هنديٍّ وحَبْسِ عَنَانِ

فقد جاء البيت الأول متناصا لفظا ومعنى الآية الكريمة: ﴿ مَرَجَ الْبَحْرَيْنِ يَلْتَقِيَانِ * بَيْنَهُمَا بَرْزَخٌ لاَ يَبْغِيَانِ﴾ [٣] أي: «أرسل البحر الملح والبحر العذب، يتجاوران ويلتقيان ولا يمتزجان... بينهما حاجز من قدرة – الله تعالى- لا يطغى أحدهما على الآخر بالممازجة»[٤].

وقد حقق نص التناص قيما فنية متعددة لموضوع المديح في هذا النص،

---

(١) انظر مناورات الشعرية ٥٤

(٢) الديوان ١٦١

(١) الآيتان ١٩ ، ٢٠ سورة الرحمن

(٤) صفوة التفاسير ٣/٢٩٥

منها الكشف عن ثقافة الشاعر وقدرته في أن يجمع فى قسمه بين قدرة الله في أرضه وسمائه وما بينهما في عبارة مختصرة موجزة دالة، وذلك ترقيقا لقلب الممدوح وتطرية لوجدانه ومشاعره الدينية.

كذلك جاء القسم توكيداً لجوابه بعده بما يشعر الممدوح بأن الشاعر لا يتحدث عن نفسه وموقفه منه فقط بل ما يذهب إليه هو عموم إحساس الرعية، فيطربه هذا الثناء.

كما إن إشارة نص التناص إلى البحرين العذب والأجاج، وهذا التقسيم الثنائي هي الفكرة نفسها التي استخدمت في وصف حال الممدوح بتقسيم ثنائي بين حال السلم والحرب، فهو سلم على رعيته، حرب على أعدائه، عذب على المؤمنين، ملح على الكافرين بما تحمله اللفظتان من دلالة مجازية في عبارتنا، فعذوبته إعطاء لرعيته وإكبارهم له، وملوحته حزمه على أعدائه وقتله لهم ردا لكيدهم، وفي ذلك جودة وقع على نفس الممدوح لإجزال العطاء.

وفي معرض موضوع الفخر نجد التناص الغالب هو التناص بذكر شخوص الأعلام، وابن عبد ربه يتيه بشعره ويطرب به، ولذا فإن تناصه بذكر الأعلام نجده في ذكره أعلام شعراء العرب ممن هم دون العصر العباسي مشرقيين ومغربيين مثل عدي بن زيد ، وزهير بن أبي سلمى [1]، وجرير بن عطية الخطفي في قوله [2]:

هنا تُغَنَّى قوافي الشّعْرِ في هذا الرَّوِيّ
قوافِ أُلبِسَتْ حُلَلاً من الحُسْنِ البَدِيّ
تعالتْ عن جريرٍ بل زهيرٍ بل عديّ

والشعراء المذكورون في البيت الثالث على سبيل التناص بذكر الأعلام

(١) أكثر ابن عبد ربه من التناص من شعر عدي بن زيد خاصة دون سائر الشعراء انظر على سبيل المثال الديوان ص٧١، ٨٦، ٩٩، وانظر تناص زهير في الديوان ١٢٩.

(٢) الديوان ١٧٣

من فحول شعراء العرب المقدمين البارزين، وذكر ابن عبد ربه لهم بتلك الصياغة وهذا التركيب ليس فيه جهة ترتيب أو استدراك، وإنما قصد جمعهم في زمرة واحدة ليزيد من فخره بشعره، وتركيب الكلام عطفا بـ «بل» إنما لإرادة العطف والجمع، وكأن «بل» ضمنت معنى «الواو»[1].

ولأن استدعاء الشخوص بأسمائها محملة بأبعاد تكوينية ومتضمنة سيرة ثرية بالأحداث والقيم فإن ذلك يمثل أصواتا إضافية ذات ضغوط إعلامية موجهة إلى التلقي [2]، يقصد بها ابن عبد ربه أن يفتل إبداعه الشعري في ضفيرتهم الشعرية وأن يرقي ذاته الأدبية إلى مراقيهم، وفي ذلك توظيف للتناص لتوكيد المعاني التي يرمي إليها غرض المديح كما لاحظنا والتوكيد للمعنى من ألزم وأخص القيم الفنية للتناص.

وامتدادا للتناص بذكر الأعلام نجده فى **موضوع الرثاء** يمثل هذا اللون باعتباره غرضا حشد فيه ابن عبد ربه في نموذج واحد ثمانية أعلام من النابهين علما وأدبا وفقها وصلاحاً، حيث يرثى ابنه في قوله [3]:

لــم نُــرزَه لَمَّــا رُزِيــنَا وَحْــدَه	وإن اســتقلَّ بــه المَنُونُ وحيدا
لكــن رُزِيــنا القاســمَ بــنَ مُحَمَّــد	فــي فضــله والأســودَ بنَ يزيدا
وابــنَ المــبارك في الرقائقِ مُخْبِراً	وابــنَ المُسَيَّبِ في الحديثِ سعيدًا
والأخفشَــين فصــاحةً وبلاغــةً	والأعشَــيين روايــةً ونشــيدا

فقد أراد الشاعر من هذا التناص بذكر هذه الكوكبة من الأعلام حمل ما نبغوا فيه، واشتهروا بين الناس – على المرثى تعظيما لشأنه ورفعا لقدره، وبما يجسد شدة حزنه عليه. فكل علم من هذه الأعلام رأس فيما اشتهروا به بين الناس من علم وخلق وفصاحة وبلاغة، ولا مجال لأن يبلغ أحد شأوهم مجتمعين

---

(١) انظر الكتاب ٢٣٥/١

(٢) انظر مناورات الشعرية ص ٥٥.

(٣) الديوان ص ٦٧، ٦٨

في شخصه إلا في مثل هذا القول من الشعر، فمن يحوز فضل القاسم بن محمد بن أبي بكر الصديق وهو فقيه المدينة وسيد من التابعين، وعالم الكوفة الأسود بن يزيد النخعي وعبد الله بن المبارك صاحب الفنون والتصانيف حديثا وفقهاً وتاريخاً ؟ ومن يحوز إلى جانب هؤلاء فضل سعيد بن المسيب التابعي الفقيه الذي صاحب واستمع الحديث عن ابن عمر وابن عباس – رضي الله عنهم جميعا– أو من يحوز فصاحة الأخفشين بلاغة وأدباً والأعشيين أيما كانا من الملقبين بذلك وهم أهل السبق ؟

لا شك أن الشاعر كان يقصد بهذا التناص استدعاء تلك القيم جميعا ليخلعها على المتوفى الذي يرثيه مآثر ومحامد، ويجسد من خلال المبالغة في جمعها في شخصه شدة الأسى والحزن على فقده، وليس لكونه ابنه فقط.

وآخر الأغراض التي نعرض لنصيبها من التناص في شعر ابن عبد ربه هو **موضوع الشيب**، وهو موضوع كثيرا ما شغل الشعراء خاصة ؛ لما له من أثر على نوازع الشباب من اللهو والتصابي.

لذلك نجد ابن عبد ربه يتناص في ذكر الشيب وانقطاع وصل الكواعب الغواني لتبدل الزمان من الشباب إلى الشيب حيث يقول [1]:

حالَ الزمانُ فبدَّل الآمالا	وكسا المشيبُ مفارقاً وقذالا
غَنِيَتْ غواني الحيِّ عنك وربما	طلعتْ عليك أكلَّةً وحيالا
أضحى عليك حلالُهن مُحَرَّماً	ولقد يكونُ حرامُهن حلالا
إن الكواكبَ إن رأينَك طاويا	وَصْلَ الشباب طوينَ عنك وِصالا
وإذا دعونَك عَمَّهُنّ فإنَّه	نَسَبٌ يزيدُك عندَهن خَبَالا

فالبيت الأخير تناص من استهلال الأخطل في أحد قصائده التي استفتحها بالغزل وذكرِ أحوال النساء، حيث يقول [2]:

---

(١) الديوان ص ١٣٣

(٢) ديوان الأخطل – شرح راجي الأسمر – دار الكتاب العربي بيروت – لبنان – ط١ – =

....

يَـرْعِينَ عَهْـدكَ مـا رَأَيْـنَكَ شاهِداً وإذا مـنلْتَ يصـرْنَ عـنك مذالا

وإذا دَعَـوتَكَ نـائِلاً أَخْلَفْـنَه وَوَجَـدتَ عِـنْدَ عِـدَاتِهِنَّ مِطَـالا

وإذا دَعَـوتَكَ عَمَّهُـنَّ فَإِنَّـه نَسَـبٌ يَـزِيدُكَ عِـندَهُنَّ خَـبَالا

وهذا الكلام من أخبار النساء الغواني [1]، وفيه من الطرافة في توظيف التناص عند ابن عبد ربه، حيث إن دلالة لفظ «عمهن» في نص التناص حملت معاني البيت جملة مما يصرف الغواني عنه، وفي ذلك تكثيف لطاقة المعنى في القطعة ناتج عن مدلول بيت التناص وألفاظه مما يثري النص الجديد ويكشف عن دور المبدع في تشكيل نصه من خلال الاستعارة من التراث.

رابعا: التناص وبنية الشعر عند ابن عبد ربه:

تمثل البنية والتشكيل المكاني لأجزاء القصيدة أهمية فنية في الأدب والنقد العربي، وقد شغلت تلك البنية النقد العربي عبر تاريخه، فتناول النقاد الاستهلال وحسن التخلص والخاتمة كعناصر مشكلة لبنية القصيدة، كما تحدثوا عن مظاهر تلك الأقسام وأهمية التوظيف الفني لكل قسم منها وعلاقته بالقسم الآخر من القصيدة.

وشعر ابن عبد ربه أكثره مقطعات وأقله قصائد، غير أن التناص رغم ظهوره في شعره فيهما معا، إلا أن أكثر التناص قد ورد ضمن المقطعات دون القصائد كما إن التناص ومكانه من بنية القصيدة، قد يشكل في شعر ابن عبد ربه- كما ظهر- لنا دورا في تأليف المعنى الأدبي لنصه بخلاف ما يحتويه نص التناص من معنى قد يفيد التوكيد أو التصوير.

=

١٩٩٢ – ص ٢٤٧.

(١) انظر ديوان الأخبار – لابن قتيبة – طبعة الهيئة العامة لقصور الثقافة – سلسلة الذخائر – ٢٠٠٣ – ١٢١/٤.

ومن أهم الأمثلة التي تبرز التناص وأهميته في ضوء البناء الفني في شعر ابن عبد ربه ما ساقه في غزلية يصف فيها محبوبة حكت الشمس جلاء وحَسُن الطرف منها غير مريض، قطعت وصلها فضاقت عليه الأرض بما رحبت ، يقول (١):

شَمسٌ تجلَّتْ تحتَ ثوبِ ظُلَمْ　　　سقيمةُ الطَّرْفِ بغيرِ سَقَمْ
ضاقتْ عليَّ الأرضُ مُذْ صَرَّمَتْ　　　حَبْلِى فما فيها مكانُ قَدَمْ
شمسٌ وأقمارٌ يَطُوفُ بها　　　طَوفَ النَّصَارَى حَوْلَ بَيْتِ صَنَمْ
النَّشْرُ مِسْكٌ والوُجُوه دَنَا　　　نِيرُ وأطْرافُ الأكُفِّ عَنَمْ

حيث يتناص في البيت الأخير من شعر المرقش الأكبر حيث يقول (٢):

بَلْ هَلْ شَجَتْكَ الظُّعْنُ باكِرَةً　　　كأنَّهُنَّ النَّخْلُ مِنْ مُلْهَمْ
النَّشْرُ مِسْكٌ والوُجُوهُ دَنَا　　　نِيرُ وأطْرافُ الأكُفِّ عَنَمْ

وبيت التناص من الأبيات التي كثر دورانها في أدبيات البلاغة والنقد العربي، وإذا كان الغزل في قصيدة المرقش استهلالاً قد يبدو فيه تصنع وتكلف، والمعاني الغزلية قليلة جدا حيث لم تزد عن المعنى في البيتين المذكورين فإن ابن عبد ربه قد أضاف إلى بيت التناص بموقعه ختاما للمعنى في النص الجديد رونقا وحسنا حيث جعله جزءا أصيلا من وصف محاسن المحبوبة حتى تكتمل صورتها، وبذا يكون للتناص نفسه دور في الإضافة إلى معاني النصوص المتناصة من خلال تشكيلها ضمن النص الجديد في ضوء البناء الفنى للقصيدة أو القطعة بالإضافة على ما يكتسبه النص القديم من النص الجديد من مزية الرونق والاستحسان في جملة سياقه الجديد.

هذا وقد شغل التناص في شعر ابن عبد ربه من بنية القصيدة أو المقطعة

---

(١) الديوان ص ١٤٧

(٢) ديوان المرقش الأكبر (ضمن ديوان بني بكر) - جمع وشرح وتحقيق د/ عبد العزيز نبوي - دار الزهراء - القاهرة - ط١ - ١٩٨٩م - ص ٥٨٦.

في شعر ابن عبد ربه أقسام البنية الافتراضية من مقدمة أو استهلال، وموضوع وخاتمة، غير أننا نسجل أن التناص في موقع الخاتمة قد مثل نسبة ٨٠% من جملة التناص وعلاقته بالبنية ، وتشارك النسبة الباقية كل من التناص في المقدمة والتناص ضمن الموضوع دون الاستهلال أو الخاتمة.

ومثال التناص في مقدمة القصيدة يمثله افتتاح قصيدة يذكر فيها غزوة غزاها الأمير عبد الرحمن بن محمد، وقد فتح الله عليه فيها فتحا مبيناً يقول [١]:

قـد أوضـحَ اللهُ للإسـلامِ منْهَاجَا والناسُ قد دخلُوا في الدِّينِ أفْوَاجَا

وقـد تـزيَّنَتِ الدُّنـيَا لسـاكنِها كأنَّمَـا أُلبِسَـتْ وَشْـياً وديـبَاجَا

فإننا نجد تناصا في البيت الأول في معنى الآية الكريمة من سورة النصر في قوله تعالى: ﴿ وَرَأَيْتَ النَّاسَ يَدْخُلُونَ فِي دِينِ اللَّهِ أَفْوَاجاً﴾ [٢] فما سر هذا التضمين في افتتاح النص على الرغم من أن أكثر التضمين في الشعر إنما يقع في الخاتمة عند ابن عبد ربه وعند غيره.

إن سر التناص في مفتتح القصيدة عندنا مرده إلى رغبة الشاعر في أن يطبع الفرحة بالانتصار بطابع ديني، خاصة وأن مثل هذه الفتوح كانت فى بلاد الكفر، وتلك الفتوح تعتق الناس من ربقة الكفر والظلمات والعبودية إلى رحابة الإيمان والأنوار والحرية.

هذا إلى جانب رغبة الشاعر ومحاولته إبراز هذه الغزوة في صورة عظيمة وإضفاء صبغة الانتصارات الإسلامية الأولى لأنها في بلاد جديدة قابلت الإسلام بالرفض والإنكار، كما قوبلت الدعوة الإسلامية في مهدها.

وقد تآزر نص التناص مع البناء الفنى للمفتتح في توليد طاقة شعرية فنية مكنت الشاعر من الانتقال بعد ذلك إلى تفاصيل الفرحة بالنصر ثم إلى مديح الأمير المنتصر والثناء على جهاده [٣].

---

(١) الديوان ص ٥٧.

(١) الآية ٢ سورة النصر

(٣) انظر الديوان ص ٥٧، ٥٨.

أما التناص الذي يشكل جزء الموضوع في بنية النص دون المقدمة ودون الخاتمة فقد كان في موضع يتحدث فيه عن التطلع والطموح لدى الحر في نيل المكارم حيث يقول(١):

والحُــرُّ لا يكتفــي مــن نيلِ مكرُمَةٍ	حتــى يرومَ التي من دونِها العَطَبُ
يســعى بــه أمــلٌ مــن دونه أجَلٌ	إن كفّــه رَهَــبٌ يَسْــتَدْعِهِ رَغَبُ
لــذاك مــا سَأَلَ موسى ربَّه: أرِني	انظــرْ إلــيكَ وفــي تسآلِهِ عَجَبُ
يبغــي التّــزَيُّدَ فــيما نــالَ مِنْ كرَمٍ	وهــوَ النَّجِيُّ لَدَيْهِ الوحيُ والكُتُبُ

فثالث هذه الأبيات يتناص معه الآية الكريمة في قوله تعالى: ﴿ وَلَمَّا جَآءَ مُوسَىٰ لِمِيقَاتِنَا وَكَلَّمَهُ رَبُّهُ قَالَ رَبِّ أَرِنِيَ أَنظُرْ إِلَيْكَ... ﴾ (٢) فسؤال سيدنا موسى -عليه السلام- أن يرى الله - سبحانه وتعالى- إنما من جهة التطلع والشوق إليه بعد أن أنس من الروع بالكلام مع الله، وهذا التطلع لمكرمة بعد مكرمة الإرسال التي نالها، «لأن التلذذ بسماع كلام الحبيب يزيد في الشوق إليه والحنين (٣)»، حتى تهتز النفس فتطلب رؤية من هشت بسماعه.

وقد وفق ابن عبد ربه في تخير العبارة التي أراد الاستدلال بها على مذهبه في تطلع الحر، مما جعل التناص مؤديا لوظيفة يتطلبها السياق في النص الجديد جملة، ويظهر في النص خاصية أن شاعرنا يسوق نص التناص بمعناه ولفظه على طريقة الاحتجاج حيث ساق النص على صورة قضية تقترب إلى صورة التشبيه الضمني دلالة بينما يجري الكلام في الإخبار.

وأكثر الظواهر فنية في هذا النص أن التناص من حيث بنية النص مثل جزءا من الموضوع، وقد ساهم هذا التشكيل في توضيح المعنى الذي يذهب إليه الشاعر، حيث جعل ما يبدو رأيا شخصيا أحد ركني التصوير (المشبه) ونص

(١) الديوان ص ٤٦.

(١) الآية ١٤٣ سورة الأعراف

(٣) صفوة التفاسير ١/٤٧٢.

التناص الركن الثاني (المشبه به) ، الأمر الذي انتقلت به قيمة نص التناص الدلالية إلى الجزء الأول الذي يرمي الشاعر فيه إلى أن يشاركه المتلقي رأيه، وعلو القيمة الدلالية للنص القرآني بخاصة يساهم في تحقيق التأثير المنشود طالما أن العلاقة بين النصين الأصلي والجديد واضحة وممكنة.

أما التناص والخاتمة فإن ذلك من الظواهر اللافتة في شعر ابن عبد ربه، وكما ذكرنا فقد مثل نسبة ٨٠% من موقعية التناص من البنية في الشعر كما ورد ختاما بمواد التناص وألوانها عدا الحديث الشريف.

من ذلك تناصه للقرآن ختاما في قصيدة يهاجم فيها المنجمين حيث يقول [١]:

إذا كَانَ أَخُو النَّجْمِ يَرَى الغَيبَ بِمَا ضَمَّهْ
فَلِمْ ذا يطلبُ الرِّزْقَ طِلابَ العاجِزِ الهِمَّةْ
وهذي الأرضُ قد وارتْ كُنوزاً عِدَّةً جَمَّةْ
فَلا والله ما لِلّهِ خلقٌ يَحْتَوِي عِلْمَهْ

فقد استخدم الشاعر التناص لمعنى الآيات الكريمة الدالة باعتبارها حجة نقلية بعد الحجة العقلية التي قدم بها حين تساءل عن طلاب المنجمين الرزق من الناس أعطوهم قليلا أو كثيرا أو منعوهم، وإذا كانوا يدَّعون العلم فلم لا يكشفون لأنفسهم من كنوز الأرض الجمة؟ فلما لم يكن في طاقتهم فعل ذلك بان بطلان ما زعموا.

وتتركز الحجة النقلية في تناص المعنى من الآيات الكريمة كما في سورة البقرة حيث يقول رب العزة – جل وعلا-: ﴿اللّهُ لاَ إِلَـهَ إِلاَّ هُوَ الْحَيُّ الْقَيُّومُ لاَ تَأْخُذُهُ سِنَةٌ وَلاَ نَوْمٌ لَّهُ مَا فِي السَّمَاوَاتِ وَمَا فِي الأَرْضِ مَن ذَا الَّذِي يَشْفَعُ عِنْدَهُ إِلاَّ بِإِذْنِهِ يَعْلَمُ مَا بَيْنَ أَيْدِيهِمْ وَمَا خَلْفَهُمْ وَلاَ يُحِيطُونَ بِشَيْءٍ مِّنْ عِلْمِهِ إِلاَّ بِمَا شَاء وَسِعَ كُرْسِيُّهُ السَّمَاوَاتِ وَالأَرْضَ وَلاَ يَؤُودُهُ حِفْظُهُمَا وَهُوَ الْعَلِيُّ

(١) الديوان ص ١٤٩.

العَظِيمُ﴾ [1] .

والآيات كثيرة تتحدث عن اختصاص الله بالعلم الواسع للغيب، وليس لأحد من الإنس الجن أن يحيطوا بشيء منه إلا بما شاء الله به وحيا أو إلقاء في صدر عبد من عباده المخلصين من نبي أو ولي، يقول تعالى: ﴿وَعِندَهُ مَفَاتِحُ الْغَيْبِ لاَ يَعْلَمُهَآ إِلاَّ هُوَ وَيَعْلَمُ مَا فِي الْبَرِّ وَالْبَحْرِ وَمَا تَسْقُطُ مِن وَرَقَةٍ إِلاَّ يَعْلَمُهَا وَلاَ حَبَّةٍ فِي ظُلُمَاتِ الأَرْضِ وَلاَ رَطْبٍ وَلاَ يَابِسٍ إِلاَّ فِي كِتَابٍ مُّبِينٍ﴾ [2]

وقد لعب البناء الفنى لنص التناص خاتمة دورا مهما في تحقيق المراد من إيراد الحجة النقلية -كما ذكرنا- لما تَمثَّل فيها من إقرار دامغ برسوخ علم الغيب قديما لله، فيكون الختام للبنية والقول جملة معا، بما يمتنع معه استمرار زعم المنجمين بما يدّعون من علم.

كذلك يتناص في غزلية يتحدث فيها عن محبوبة [3]:

بينَ الأهلَّةِ بدرٌ ماله فَلَكُ	قلبي له سُلَّمٌ والوجه مشترِكُ
إذا بدا انتهبتْ عيني محاسنَه	وذلّ قلبي لعينيه فينتهكُ
ابتعت بالدِّين والدنيا مودتَه	فخانَني فعَلَى مَن يرجعُ الدَّرَكُ
كفُّوا بني حارثِ الحاظَ ريمكمُ	فكلُّها لفؤادي كَيْ كلِّه شرَكُ
يا حارِ لا أُرمَيَنْ منكم بداهيةٍ	لم يَلْقَها سُوقةٌ قبلي ولا مَلِكُ

فبيت الختام تناص من قول زهير يتوعد فيه الحارث بن ورقاء من بنى أسد، أغار على بني عبد الله بن غطفان، فغنم واستاق إبل زهير وراعيه يسارا، حيث يقول [4]:

---

(٢) الآية ٢٥٥ سورة البقرة

(١) الآية ٥٩ سورة الأنعام

(٣) الديوان ص ١٢٩.

(٤) ديوان زهير بن أبي سلمى – صنعة أبي العباس ثعلب – نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب ١٩٤٤م– نشرة الدار القومية للطباعة والنشر – القاهرة – ١٩٦٤م – ص ١٨٠.

يـا حـارِ لا أُرْمَـيَنْ مـنكم بداهيةٍ	لـم يَلْقَهـا سُـوقةٌ قبلي ولا مَلِكُ
فـارددْ يسـاراً ولا تَعْنُفْ عليَّ ولا	تَمْعَـك بعِرْضِـكَ إن الغادِرَ المعكُ
ولا تكـونَنْ كأقـوامٍ علمـتهمُ	يلـوون ما عندَهم حتى إذا نُهِكوا
طابـتْ نفوسُـهم عن حقِّ خَصْمِهمُ	مخافـةَ الشـرِّ فارتدُّوا لما تركوا

وإذا كانت لهجة الوعيد واضحة في أصوات شعر زهير للحارث بن ورقاء، فقد غير ابن عبد ربه هذا الوعيد في تناصه إلى طلب ورجاء في الترفق بحاله ومناشدة المحبوبة وأهلها، ولعل ذلك يملي علينا إنشادا مخصوصا لبيان المعنى المقصود في النص الجديد بسياقه المتغاير عن النص الأصلي وسياقه.

وموقعية الختام في هذه القطعة لبيت التناص مع النص الجديد مثلت نقطة القمة فيما يرتجى الشاعر بقاءه وتأثيره في ذهن المتلقي المقصود بالخطاب في القطعة من أهل المحبوبة أو المحبوبة نفسها، وبذلك يظهر مدى أهمية موقعية بيت التناص في إظهار المعنى وترسيخه وتوظيف الملامح التنغيمية للإنشاد لإبراز التناسق بين المعنى الشعري والأصوات التي تتفاعل في النص، مع ضرورة فهم الواقع المتغاير بين النص الأصلي والنص الجديد.

وآخر ملامح التناص وعلاقته ببنية النص الشعري في شعر ابن عبد ربه أثر التناص في حجم القصيدة، إذ قد يلعب التناص دورا في تحويل بنية الشعر من قطعة إلى قصيدة ، وذلك في قصيدة تحدث فيها عن ذكريات أيام الشباب، بعد ما علا مفرقه الشيب يقول [١]:

بَـيَاضُ شَـيْبٍ قَـدْ نَصَـعْ
رَفَعْـتُه فَمَـا ارْتَفَـعْ
إذا رَأى البِـيضَ انْقَمَـعْ
مِـنْ بَـيْنِ يَـأْسٍ وَطَمَـعْ

---

(١) الديوان ص ١١١.

لله أيـــــامُ الــــنُّخَغ

يـــا لَيْتَنِـــي فِــيها جَـــذَعْ

أَخِـــبُّ فـــيها وأضَـــعْ

فالبيتين الأخيرين تناص من شعر دريد بن الصمة حيث يقول [1]:

ياليْتَنِــــي فـــيها جَــــذَعْ

أخـــبُّ فـــيها وأضَـــعْ

أَقُـــودُ وَطْفَـــاءَ الــــزَّمَعْ

كأنّهـــا شـــاةٌ صَـــدَعْ

فلعلنا نلحظ أن هذا التناص قد ساعد على إطالة القطعة الشعرية، فكان اندماج بيتي التناص إلى النص الجديد لوحدة المعنى بين النصين، مما أدى إلى تمكين موضعهما منه ، كما أنهما مثلا خاتمة النص ، الأمر الذى جعل التناص بالفعل آلية انتقال النص من فئة القطعة الشعرية إلى فئة القصيدة حيث بلغ النص سبعة أبيات وهو حد القصيدة الأدنى كما هو مشهور عند القدماء.

خامسا: التناص والقيمة البلاغية في شعر ابن عبد ربه:

يمثل النص المجلوب تناصا حمولات وحزما ضوئية تسرى في عروق النص الأصلي لتساهم في إضاءة النص الجديد المسوق إليه [2]، وأخص هذه الحمولات أو الإضاءات القيمة البلاغية التي يمكن أن يشكلها التناص في تفاعله مع النص الجديد خاصة إذا كنا نعتقد ونتفق مع من ذهب إلى أن مثل الاقتباس وما يدور في فلكه من حقول بلاغية قد يمثلها التناص في الاصطلاح الحديث

---

(١) ديوان دريد بن الصمة – جمع وتحقيق محمد خير البقاعي – دار دمشق – ١٩٨١م ص ١٢٨، والسيرة النبوية ٣٤/٤.

(٢) انظر التناص الواعي – مقال لفاروق عبد الحميد درباله – مجلة فصول – العدد ٦٣- الهيئة المصرية العامة لكتاب – القاهرة – ٢٠٠٤م – ٣٢٢.

لونا من المحسنات [1].

ولعل من اللافت للنظر أن أكثر القيم البلاغية للتناص في شعر ابن عبد ربه تدور مع مادة التناص القرآني، ولا عجب في ذلك حيث إن التناص القرآني وطاقاته المكثفة معنى وتصويرا مما يصعب مشاكلته من قبل أي نص آخر، وأهم هذه القيم البلاغية التي ظهرت من خلال تفاعل التناص مع النص الجديد ما يتعلق بالمجاز والمبالغة والتصوير والإطناب.

فأما القيمة البلاغية للمجاز من خلال تفاعل التناص في البيت الجديد فيمثلها صورة غزلية حيث يقول [2]:

وأزهــرَ كالعــيُّوقِ يَسْــعَى بزهراءِ ... لــنا مــنهما داءٌ وبُــرْءٌ مــن الدَّاءِ

ألا بأبِــي صَــدْغٌ حكَــى العينَ فَتْلَه ... وشَارِبُ مِسكٍ قد حكَى عَطْفَةَ الــرَّاءِ

فما السِّحْرُ ما يُعْزَى إلى أرضِ بابلٍ ... ولكــنْ فتورُ اللَّحظِ من طَرْفِ حَوْرَاءِ

فالتناص في الشطر الأول للبيت الأخير حيث يتناص معنى السحر في أرض بابل الذي كان يعلمه هاروت وماروت كما ورد في قوله – تعالى – : **﴿.... وَلَـٰكِنَّ الشَّيَاطِينَ كَفَرُوا يُعَلِّمُونَ النَّاسَ السِّحْرَ وَمَآ أُنْزِلَ عَلَى الْمَلَكَيْنِ بِبَابِلَ هَارُوتَ وَمَارُوتَ....﴾** [3]

والنظر بين النصين يشير إلى أن «السحر» المذكور في الآية إنما على جهة الحقيقة مما اعتبره المعجميــون مما دق ولطف مأخذه وكان الشيطان فيه عوناً [4]، أما المجاز في استخدام لفظ «السحر» فإنما هو كما أشار إليه بالتمثيل صاحب أساس البلاغة حيث قال: «والمرأة تسحر الناس بعينها، ولها عين

---

(١) انظر عناصر البلاغة الأدبية – د/ نبيل راغب – سلسلة الأعمال الفكرية – مكتبة الأسرة – ٢٠٠٣م – ص ٩.

(٢) الديوان ص ٤٢.

(١) الآية ١٠٢ سورة البقرة

(٤) انظر تهذيب اللغة والصحاح (سحر).

ساحرة، ولهن عيوان سولحر»[١] أي أثر جمالها ووقعه بالنفس إكبارا وإعجابا وانجذابا.

وبنية العبارة في البيت باستخدام النفي والاستدراك ليست لنفي ما أثبته الله – سبحانه– في الآية الكريمة وإنما على جهة المقابلة بين السحر الحقيقي فيها والسحر المجازي فيما بعد الاستدراك، حيث يحقق هذا التركيب بالنفي الدهشة والإثارة، ثم يتبعه الاستدراك الذي تكمن في ثناياه تأجُّج الإثارة والتشويق مما يجعل النفس تقبل الإثبات في القضية المخبر عنها في إثبات السحر لجمال تلك المرأة وفتور لحظها وحور عينها.

ومعنى هذا أن قيمة توظيف المعنى المتناص تعود إلى فائدة في المعنى الذي يرمي إليه الشاعر حين يستخدمه ، وأن التناص يمثل طاقة تبعث على النشاط في تلقي النص من خلال آلية المجاز وما يحققه من قيمة بلاغية حين يكون أحد طرفي الحقيقة والمجاز في معنى النص مرتبطة بالتناص.

من جهة أخرى تمثل المبالغة من خلال التناص قيمة بلاغية في توظيف التناص في شعر ابن عبد ربه يلجأ إليها في معرض المدح أو الهجاء خاصة، من ذلك ما ذكره في أصدقاء يتهمهم بالبخل الشديد حتى قال فيهم [٢]:

حجـارةُ بُخْـلٍ مـا تجـودُ وربَّما ... تَفَجَّـرَ مـن صَـمِّ الحجـارةِ ماءُ

ولـو أن موسى جاءَ يَضْرِبُ بالعَصَا ... لمـا انْبَجَسَـتْ من ضربِهِ البُخَلاءُ

فالبيتان قد تناصا معنى من الآيات القرآنية، حيث ورد في البيت الأول تناص للمعنى في قوله تعالى: **﴿.... وَإِنَّ مِنَ الْحِجَارَةِ لَمَا يَتَفَجَّرُ مِنْهُ الأَنْهَارُ وَإِنَّ مِنْهَا لَمَا يَشَّقَّقُ فَيَخْرُجُ مِنْهُ الْمَآءُ....﴾** [٣]

والملاحظ أن ابن عبد ربه قد اتخذ من أسلوب الآية الكريمة نموذجا في بناء البيت حيث أثبت معنى الحجارة المطلق في وصف بخلهم كما وصفت الآية في أولها قصة قلوب بني إسرائيل في قوله – تعالى –: **﴿ ثُمَّ قَسَتْ قُلُوبُكُمْ مِّن بَعْدِ ذَلِكَ فَهِيَ كَالْحِجَارَةِ ﴾** (٢) ثم استدرك ابن عبد ربه على حكمه مبالغة في

(١) أساس البلاغة (سحر).

(٢) الديوان ص ٤١.

(٢) الآية ٧٤ سورة البقرة

بخلهم في قوله: «وربما تفجر من صم الحجارة ماء» على سبيل الإضراب عن الحكم الأول إلى حكم جديد ثان مثلما جاء في الآية الكريمة في قوله – تعالى- : ﴿ فَهِيَ كَالْحِجَارَةِ أَوْ أَشَدُّ قَسْوَةً ﴾ (٢)، وقد ذهب بعض المفسرين إلى أن «أو» في الآية الكريمة بمعنى «بل» أي: بل هي أشد قسوة [١]. فذكر ابن عبد ربه باستدراكه يعني: أنه يريد أن يذهب إلى أن وصفه لهم بالحجارة أقل من أن يوفيهم حقهم في التدليل على البخل الحادث منهم؛ فاستدرك بما ذكر من انبثاق الماء وانبجاسه من الحجارة مبالغة في هجائهم بالبخل.

وفي البيت الثاني نجد التناص من معنى الآية الكريمة في قوله – تعالى- : ﴿وَأَوْحَيْنَآ إِلَىَ مُوسَى إِذِ اسْتَسْقَاهُ قَوْمُهُ أَنِ اضْرِب بِّعَصَاكَ الْحَجَرَ فَانبَجَسَتْ مِنْهُ اثْنَتَا عَشْرَةَ عَيْناً قَدْ عَلِمَ كُلُّ أُنَاسٍ مَّشْرَبَهُمْ ﴾ [٢]

والشاعر يريد بهذا التناص بيان إعجاز الله في هذا الأمر وإجرائه على يد موسى -عليه السلام- ، ثم يضيف إمعانا في تفظيع صورة بخلهم وتوكيدا للمبالغة التصوير في البيت الأول من البيتين السابقين كأنه يراهم أقسى وأجمد من أن تجري عليهم سنة مثل التي أجراها الله علي يد كليمه.

ولا شك أنه لا يعني بما أورد مطلقا أن يمنع إجراء القدرة الإلهية في ذلك على جهة الحقيقة، وإنما الكلام على جهة الاتساع والمبالغة في تصوير شدة بخلهم وجفاء أيديهم بخلا بما لديهم ، تلك المبالغة التي قدمها بالشرط «لو» مما يسوغ قبولها وتمكينها [٣] دون أن تصطدم مع العقيدة.

ومن القيم البلاغية لتفاعل التناص مع النص الجديد في شعر ابن عبد ربه قيمة التصوير، والتصوير من أهم الملامح الفنية التي تميز النصوص الأدبية عما سواها حيث يلعب الخيال دورا في إبراز المعاني وتوضيحها وتوكيدها من خلال تلك الصور التي تظهر في مفهوم التراكيب النصية من تشبيهات وغيرها.

فمن ذلك تصويره ذاما المنجمين ، ساخطا على ادعائهم معرفة الغيب ،

---

(١) انظر جامع البيان في تفسير القرآن – لابن جرير الطبري – طبعة دار الجيل – بيروت – لبنان – بلا تاريخ – ٢٨٧/١.

(٢) الآية ١٦٠ سورة الأعراف

(٣) انظر الإيضاح ٤١٤

و السعي في طلبه، يقول [١]:

فكلكم يكذب في علمه وعلمكم في أصله كاذب

ما أنتم شيء ولا علمكم قد ضعف المطلوب والطالب

تغالبون الله في حكمه والله لا يغلبه الغالب

فقوله في البيت الثاني «قد ضعف المطلوب والطالب» تناص من الآية الكريمة من سورة الحج ﴿يَأَيُّهَا النَّاسُ ضُرِبَ مَثَلٌ فَاسْتَمِعُوا لَهُ إِنَّ الَّذِينَ تَدْعُونَ مِن دُونِ اللَّهِ لَن يَخْلُقُوا ذُبَابًا وَلَوِ اجْتَمَعُوا لَهُ وَإِن يَسْلُبْهُمُ الذُّبَابُ شَيْئًا لَا يَسْتَنقِذُوهُ مِنْهُ ضَعُفَ الطَّالِبُ وَالْمَطْلُوبُ﴾ [٢]

والراجح في تفسير الطالب والمطلوب في الآية الكريمة على الترتيب عابد الصنم الذي يُطلَبُ الخير منه، والمطلوب هو الصنم نفسه [٣].

وأما في البيت فالطالب يراد بهم المنجمون، والمطلوب يراد به علمهم وكهانتهم التي يتغيّون به لغفلة من يتردد عليهم في سلبه الغالي والرخيص، وقيمة التناص في هذا النص تظهر من خلال عقد مشابهة بين «الطالب» في الآية وفي البيت وكذلك بين «المطلوب» فيهما بحيث تنتقل دلالة التحقير المتمثلة فيما يدل عليه اللفظان في الآية إلى لفظي البيت، بما يحقق وظيفية التشبيه المخلق من خلال التناص، مع ملاحظة أن اختلاف ترتيب لفظي نص التناص بين الآية والبيت إنما من جهة التصرف لإقامة الوزن ومراعاة القافية - لم يسلب من قيمة التناص البلاغية شيئا.

وأخيرا يبقى الحديث عن التناص والقيمة البلاغية للإطناب في شعر ابن عبد ربه، وذلك من خلال النموذج الدال في شعره حيث يدعو إلى المبادرة إلى العمل الصالح، والإسراع إلى التوبة قبل امتداد يد الموت المحتوم، وانقضاء الأجل المحسوب حيث يقول[٤]:

---

(١) الديوان ٤٨.

(٢) الآية ٧٣ سورة الحج

(٣) صفوة التفاسير ٢/٢٩٩

(٤) الديوان ص ٦٨.

بــادرْ إلــى التوبةِ الخلْصاءِ مُجْتَهِدا والمَــوتَ وَيْحَــك لَمْ يَمْدُدْ إليك يَدَا
وارقــبْ مِــنَ اللهِ وعــداً ليس يَخْلُفُه لا بُــدَّ للهِ مــن إنجــازِ مــا وَعَدَا

والبيت الثاني واضح فيه تضمين الشاعر وتناصه معاني آيات قرآنية متعددة منها قوله – تعالى-:﴿... فَلَنْ يُخْلِفَ اللَّهُ عَهْدَهُ...﴾ [1] وقوله – تعالي – ﴿ وَعْدُ اللَّه إِنَّ اللَّهَ لاَ يُخْلِفُ الْمِيعَادَ﴾ [2] وقوله سبحانه ﴿ وَعْدَ اللَّهِ لاَ يُخْلِفُ اللَّهُ وَعْدَهُ ﴾ [3]

وبرغم أن كل آية قد ورد نص المعنى المضمن منها فى سياقات مختلفة فإن الشاعر وظف المعنى المضمن في سياق عام، حيث إنه قد استخدم الألفاظ الموحية بمعانيها فى النص الأصلي من الآيات في سياق نصه الخاص.

وقد جاء التناص في هذا النص على طريقة الإطناب وبلاغته، ليتمكن في النفس بأفضل تمكن، «فإن المعنى إذا ألقى على سبيل الإجمال والإبهام تشوقت نفس السامع إلى معرفته على سبيل التفصيل والإيضاح، فتتوجه إلى ما يرد بعد ذلك، فإذا ألقى كذلك تمكن منه فضل تمكن وكان شعورها به أتم»[4].

وقد راعى ابن عبد ربه في بنية الإطناب في البيت الأسلوب القرآني في ارتباط أواخر الفواصل القرآنية معنى بما قبلها في الآية توكيداً لمضمونها أو لإبراز الحقيقة فيها، ولذا فقد جاء الإطناب ممثلا في المعنى المتناص تذييلا للبيت متشابكا مع النص، مسبوكا في قالب الحكمة المطلقة القابلة للاستمرار عبر الزمن.

وهكذا مثلت القيم البلاغية دور التناص في التفاعل بين النص الجديد والنصوص الأصلية بشكل تظهر فيه أصالة الجديد وملامح شخصيته من خلال قدرة المبدع على توظيف طاقات النصوص التي يتناصها في إبداعه.

---

(١) الآية ٨٠ سورة البقرة

(٢) الآية ٣١ سورة الرعد

(٣) الآية ٦ سورة الروم

(٤) الإيضاح ٢٢٨.

الخاتمة وأهم النتائج

هذا البحث بعنوان " التناص فى شعر ابن عبد ربه " يتناول التناص باعتباره ظاهره أسلوبية تكشف تفاعل الخطاب الأدبى عند الشاعر ابن عبد ربه الأندلسى مع الخطابات الأدبية السابقة عليه أو المتزامنة له ، كما يطرح فى مقدمته رؤية التراث النقدى ومصطلحات البلاغة التراثية المعبرة عن مفهوم التناص فى الاصطلاح النقدى الحديث كالأقتباس والتضمين ...إلخ.

وقد كشفت دراسة التناص فى شعر ابن عبد ربه عن النتائج التالية :

- تنوعت مادة التناص فى شعر ابن عبد ربه فشملت نصوصاً أدبية (القرآن – الحديث – الشعر – الأمثال) وغير أدبية (الأعلام – الأماكن – المصطلحات النحوية والعروضية) .

بلغت مواضع التناص فى شعر ابن عبد ربه ثمانية وخمسين موضعاً ، فتمثل الشعر فى أربعة وثلاثين منها ، والقرآن فى خمسة عشر موضعا ، والأعلام والأماكن فى خمسة مواضع والحديث الشريف فى موضعين . والمصطلحات النحوية والعروضية فى موضعين .

- تعددت أنواع التناص في شعر ابن عبد ربه ، فجاء نموذج وحيد للتناص الداخلى فى إعادة توظيفه لنص سابق له ، وباقى التناص فى شعره يمثله التناص الخارجي والذى تعددت صوره بين التناص لفظاً والتناص معنى والتناص لفظاً ومعنى، والأخير قد يكون مع تقييد المعنى فى النص الجديد، أو مع انحراف المعنى فى سياق جديد .
- شكل التناص فى شعر ابن عبد ربه آلية أسلوبية مثلت ظاهرة فى كافة الأغراض التى شغلت شعر ابن عبد ربه من غزل (نسبة ٧٥% من مواضع التناص وممحصات ومديح وفخر وهجاء ورثاء وذكر الشيب.
- برز دور التوظيف للتناص من خلال موقعية البناء الفنى فى شعر ابن عبد ربه خاصة فى تأليف المعنى الأدبى للنص إلى جانب ما يتضمنه من توكيد أو تصوير . وقد شغل التناص فى شعره من بنية القصيدة والمقطعة أقسام البنية الافتراضية من مقدمة أو استهلال وموضوع وخاتمة . كما برز دور التناص فى إطالة القطعة الشعرية وتحولها إلى قصيدة .
- شكل التناص قيماً بلاغية ظهرت خلال تفاعل التناص والنص الجديد فيما يتعلق بالمجاز والمبالغة والتصوير والإطناب بشكل يظهر فيه أصالة الجديد وملامح شخصيته من خلال قدرة ابن عبد ربه على توظيف طاقات النصوص التى يتناصها فى إبداعه.

المصادر والمراجع

١- أساس البلاغة – للزمخشرى – الهيئة العامة لقصور الثقافة – سلسلة الذخائر – (٩٥ ، ٩٦) – القاهرة – ٢٢٠٣م.

٢- الأصمعيات – للأصمعى – تحقيق أحمد محمد شاكر و عبد السلام هارون – دار المعارف – القاهرة – ط٣ – بلا تاريخ.

٣- الإيضاح فى علوم البلاغة – للخطيب القزوينى – تحقيق ودراسة د/ عبد القادر حسين – مكتبة الآداب – القاهرة – ١٤١٦هـ – ١٩٩٦م.

٤- البنية السردية – د/ محمد زيدان – سلسلة كتابات نقدية – (١٤٩) – الهيئة العامة لقصور الثقافة – ٢٠٠٤م.

٥- تاج العروس – للزبيدى – تحقيق عبد الستار فراج – مطبعة حكومة الكويت – ١٩٦٥م – طبعة مكتبة الحياة – بيروت – لبنان .

٦- تحليل الخطاب الشعرى – استراتيجية التناص – المركز الثقافى – الدار البيضاء – الطبعة الثانية – ١٩٨٦م.

٧- جامع البيان فى تفسير القرآن – لابن جرير الطبرى – طبعة دار الجيل – بيروت – لبنان – بلا تاريخ.

٨- خزانة الأدب – للبغدادى – تحقيق عبد السلام هارون – مكتبة الخانجى – القاهرة – ط٣ – ١٩٨٩م.

٩- ديوان ابن عبد ربه الأندلسى – حققه وشرحه د/ محمد التونجى – دار الكتاب العربى – بيروت – لبنان – الطبعة الأولى – ١٤١٤هـ – ١٩٩٣م.

١٠- ديوان أبى الأسود الدؤلى – تحقيق محمد حسن آل ياسين – بلا ناشر ط١ – ١٩٨٢م.

١١- ديوان الأخطل – شرح راجى الأسمر – دار الكتاب العربى – بيروت – لبنان – ط١ – ١٩٩٢م.

١٢- ديوان الحطيئة (جرول بن أوس) – بشرح سعيد السكرى – طبعة دار صادر بيروت – لبنان – ١٩٨٣م.

١٣- ديوان دريد بن الصمة – جمع وتحقيق محمد خير البقاعىّ – دار قتيبة –

دمشق – ١٩٨١م.
١٤- ديوان زهير بن أبى سلمى – صنعة أبى العباس ثعلب – نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب ١٩٢٤م. نشرة الدار القومية للطباعة والنشر – القاهرة – ١٩٦٤م.
١٥- ديوان عدى بن زيد – تحقيق محمد جبار المعيبد – منشورات وزارة الثقافة والإرشاد – بغداد – العراق – سلسلة كتب التراث – بلا تاريخ.
١٦- ديوان المرقس الأكبر (ضمن ديوان بنى بكر) – جمع وشرح وتحقيق د/ عبد العزيز نبوى _ دار الزهراء – القاهرة – ط١ – ١٩٨٩م.
١٧- السيرة النبوية – لأبى محمد بن عبد الملك بن هشام – تحقيق د/ محمد فهمى السرجانى – المكتبة التوفيقية – القاهرة – بلا تاريخ .
١٨- شعراء عباسيون (مطيع بن إياس وسلم الخاسر وأبو الشمقمق) دراسات ونصوص شعرية – غوستاف فون براون – ترجمها وأعاد تحقيقها محمد يوسف نجم – مراجعة د/ إحسان عباس – منشورات مكتبة دار الحياة – بيروت – لبنان – ط١-١٩٥٩م.
١٩- شعر زيد الخيل (زيد بن مهلهل) . صنعة أحمد مختار البرزة – دار المأمون للتراث – دمشق – بلا تاريخ .
٢٠- شعر عمرو بن معد يكرب – جمعه مطاع الطرابيشى – مطبوعات مجمع اللغة العربية – دمشق – ط٢ – ١٩٨٥م.
٢١- صحيح البخارى – طبعة المجلس الأعلى للشئون الإسلامية – القاهرة – الطبعة الثانية – ١٤٢١هـ / ٢٠٠٠م.
٢٢- صفوة التفاسير– محمد على الصابونى – دار الرشيد – حلب – سوريا – ١٣٩٩هـ.
٢٣- عناصر البلاغة الأدبية – د/ نبيل راغب – مكتبة الأسرة – سلسلة الأعمال الأدبية ٢٠٠٣م.
٢٤- عيون الأخبار – لابن قتيبة – طبعة الهيئة العامة لقصور الثقافة – سلسلة الذخائر – القاهرة – ٢٠٠٣م.
٢٥- قراءات فى الشعر العربى الحديث والمعاصر – خليل الموسى –

منشورات اتحاد الكتاب العربى – دمشق – ٢٠٠٠م.
٢٦- الكتاب – لسيبويه – تحقيق عبد السلام هارون – طبعة دار الجيل – بيروت – لبنان – بلا تاريخ.
٢٧- كتاب الصناعتين – لأبى هلال العسكرى – تحقيق على محمد البجاوى ومحمد أبو الفضل إبراهيم – مطبعة عيسى البابى الحلبى – القاهرة – ١٩٧١م.
٢٨- كتاب العين – للخليل بن أحمد الفراهيدى – تحقيق مهدى المخزومى وإبراهيم السامرائى – مؤسسة دار الهجرة – إيران – ١٤٠٩هـ.
٢٩- لسان العرب – لابن منظور – طبعة دار صادر – بيروت – لبنان – بلا تاريخ.
٣٠- مجمع الأمثال – للميدانى –تحقيق محمد محى الدين عبد الحميد – دار القلم – بيروت – بلا تاريخ .
٣١- محاضرات فى الشعر العربى – د/ عبد العزيز نبوى – ديوان المطبوعات الجامعية – الجزائر – ١٩٨٣م.
٣٢- مناورات الشعرية – د/ محمد عبد المطلب – دار الشروق – القاهرة – الطبعة الثانية – ١٤١٧هـ / ١٩٩٦م.
٣٣- موسوعة موسيقى الشعر عبر العصور – د/ عبد العزيز نبوى – دار اقرأ للنشر والتوزيع – القاهرة – ط١ ١٤٢٥ هـ / ٢٠٠٥م.

المجلات والدوريات

١- مجلة أبحاث اليرموك – العدد (١) مجلد (١٣) – ١٩٩٥م. (التناص التاريخى والدينى) – أحمد الزغبى.
٢- مجلة علامات – العدد (١٨) – المجلد الخامس – ديسمبر ١٩٩٥- مقال النص والتناص – د/ رجاء عيد .
٣- مجلة فصول – العدد (٦٣) – الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة – ٢٠٠٤م – (التناص الواعى) – فاروق عبد الحميد دربالة .

أنشودة المطر
نسيج المضمون والشكل

د.عبد الله بن إبراهيم الزهراني(*)

تحظى القصائد الشعرية ذات الصلة البارزة في حياة كثير من الشعراء وتحولاتهم بالاهتمام والنظر، ومن أولئك الشعراء الذين حظوا بالاهتمام في الدرس الشعري بدر شاكر السيّاب - برغم الاختلاف حوله-ومن قصائده " أنشودة المطر " التي تعد من القصائد اللافتة في شعره؛ ولذلك عنيتُ بهذه القصيدة، محاولاً الولوج إليها، ولما تحمله أيضًا من المعاني التي يتقاطع القارئ معها، ولا سيما وهو يعيش لحظة عصيبة من لحظات أمته المهزومة، وأجد فيها نوعًا من التنفيس، برغم الاختلاف مع التوجّه الفكري للشاعر في كافة مراحله.

وقد آثرت أن يكون المنهج هو النص، مع الاستفادة بما سطره الباحثون حول النص الشعري الحديث وشعر السياب وهذه القصيدة بشكل عام، مع الإيمان بأن القصيدة برغم قدمها فإنها تقدم رؤية فنية ومضمونية تعيش مع العصر.

وقد اقتضت خطة البحث أن تكون في النقاط الآتية:

❑ السياب بين المطر والعراق:-

(*) أستاذ الأدب والنقد المشارك، بكلية اللغة العربية، جامعة أم القرى – المملكة العربية السعودية.

وهــو عبارة عن عرض لبعض قصائد السياب المتضمنة للمطر، ثــم قــراءة لقصــيدة "المطر"، وتشمل: النسيج المضموني، وهو محاولة الولــوج إلــى عــالم الســياب من خلال هذه الأنشودة المُترَعة بالمعاني والمضامين الفكرية التي تعبر عن فكر الشاعر، بل الاتجاه الثوري عامة ضد تسلط القوى المبتزة، والتبشير بمستقبل واعد كما تخيله الشاعر برغم اهتزاز الرؤية.

❑ **النسيج الفني ويشمل :-**

البنــية التصويرية: وهو محاولة لاعتماد بعض العناصر البلاغية وتوظيفها لخدمة الصورة، إلى جانب الرمزية والمفارقة، مع عدم الإيغال في ذلك.

البنية اللغوية: من حيث استخدام بعض الألفاظ، وإن ذلك لا يمكن عــزله عن الحالة النفسية والفكرية للشاعر، واعتماد بعض الأساليب في هذه القصيدة مثل التكرار، برغم إمكان توظيف ذلك في زوايا عدة.

البنــية الإيقاعية: وتشمل وزن القصيدة، وظواهر إيقاعية مختلفة، ثم القافية والنتائج.

آملاً أن أكون قد وُفقت في الدخول إلى عالم هذه القصيدة المتجدد، بــرؤية متــزنة بعــيدًا عن الغلو الزائد الذي يخطه بعض الباحثين حول الشعر الحديث والمعاصر على اختلاف نزعاته الفنية والفكرية.

السياب بين المطر والعراق:

*-حيـنما يقـول السياب [1]: " إذن هاهو الشاعر العربي يتخطى بـدوره زمن العافية والانسجام، فينوء تحت عبء الزمن الرهيب، يشرع فـي تمـزيق أقـنعة المنطق والمتعارف عليه، يطمح لأن ينقب جدران المعقـول، ويسـمر عينيه على وجه الواقع العادي، يبحر بالخطايا وهي تطبق على العالم كأخطبوط هائل فتفترس الرؤيا عينيه ".

وأضـع بجـوار هـذا تعريف الشعر عند إليوت بأنه " ليس انطلاقًا للانفعـال لكنه هروب من الانفعال، إنه ليس تعبيرًا عن الشخصية، ولكنه هروب في الشخصية ".

١- أجـد أن السـياب يهرب من انفعالاته التي أرهقت بنيته الضئيلة وروحـه المضطربة وقلبه المتوهج، بكمّ النفي والغربة والوحدة والحرمان والاضطهاد اللامنطقي وحب المكان والزمان والموت الفاجع لوالديه ومرضه من بعد ...

-*بـدر شـاكر السـياب: ولد عام ١٩٢٦م في بلدة تدعى "جيكور"، تلقى تعليمه الابتدائـي في مدرسة "بابا سليمان" القريبة من جيكور، رعتْه جدته لأبيه بعد موت والدتـه في الثالثة والعشرين من عمرها. تلقى تعليمه الثانوي في البصرة، وتخرج فـي دار المعلمـين العليا ببغداد عام ١٩٤٨، اتجه اتجاهًا قوميًا عربيًا من غير أن تفارقـه المفاهـيم الاشتراكية التي سُجن من أجلها، تُوفي عام ١٩٦٤ على أثر داء عضال لازمه بضع سنوات في أواخر حياته. أشهر آثاره "أزهار وأساطير، المعبد الغريق"، منزل الأقنان"،"أنشودة المطر"،"شناشيل ابنة الجلبي". وقد جمعت كلها في ديوان واحد نشرته دار العودة في بيروت عام ١٩٧١م.

يهــرب من هذه الانفعالات المحمومة التي تعتصره إلى الرمز أو الأسطورة، إلى المطر ... إلى العراق.

وقــد يعنــي المطر عنده أشياء عدة؛ فهو يتعامل مع لفظة المطر بخاصــة تعــاملاً مخــتلفًا؛ إذ أوضحت بعض قصائده أنه كان يرى فيه الفكرة السائدة من أن الماء أصل الحياة – بل إن ذلك نص القرآن الكريم – بينما نجده في قصائد أخرى يحمله معنى الثورة على القهر الاجتماعي والسياســي، ويربط بين المطر وجوع العراق الدائم، في حين نجده مرة ثالــثة يعــده صنوًا للدم، كذلك لا نعدم أن نجده في قصائد أخرى رمزًا للبعث والحياة، وقد يكون حاملاً للنقيضين: الموت والحياة (٢).

لكــن تــرانيم العــراق والمطــر بالإضافة إلى أهميتها في حياته وارتباطه بهما كانت القناع الذي يتوارى خلفه.

لقد ارتفع عن معناها السطحي الظاهر إلى ألفاظ سحرية ... دافقة فــي شعره، حية تجسم لنا الإنسان، والحياة، والصراع، والحب، والفشل، ومشاعر أخرى مختلطة.

وهاهي نماذج من شعره يتردد فيها المطر ... أو يتردد العراق.

جوعان في القبر بلا غذاء عريان في الثلج بلا رواء

صرخت في الشتاء ...

اقض يا مطر ...

ثم يستمر في القصيدة نفسها:

غدا سيصلب المسيح في العراق *

ستأكل الكلاب من دم البراق

إلى أن يقول:

يا أيها الربيع ...

يا أيها الربيع ما الذي دهاك؟

جئت بلا مطر

جئت بلا زهر ...(٣)

فـــلا شك أن الربيع هنا الثورة، وكونها بلا مطر فهي بدون آماله التي علق عليها كثيرًا.

ويقول في قصيدته "صياح البط البري":

صياح كأجراس ماء ... كأجراس مقل من النرجس

يدندن والشمس تصغي، يقول

بأن المطر

سيهطل قبل انطواء الجناح

وقبل انتهاء السفر ...(٤)

---

* هذا نتيجة من نتائج تأثيرات للرموز النصرانية، وإلا فإن المسيح عليه السلام لم يصلب؛ قال تعالى: ﴿ وَمَا قَتَلُوهُ وَمَا صَلَبُوهُ وَلَكِنْ شُبِّهَ لَهُمْ ﴾ مع الإيمان أن الشاعر قد يكون أراد بالمسيح هنا الثورة، التي عقد عليها آماله.

أو يقول:

يا ليل أين هو العراق

يا ليتني طفل يجوع، يئن في ليل العراق

يا ليل ضمخك العراق

بعبير تربته، وهدأة مائه بين النخيل (٥)

والحقـيقة أن كلمـة المطر إنما هي المرادف الذي لازمه خلال تطوره الشخصي والنفسي. يقول عن "لاة" الحزينة ويقصد أمه الميتة:

ترفع بالنوح صوتها مع السحر

ترفع بالنوح صوتها، كما تنهد الشجر

تقول: يا قطار، يا قدر

قتلت – إذ قتلته الربيع والمطر

ويعـري الواقـع الإنساني المزيف الذي لا يرحم جوع الأطفال– صـغار بابـل، الذين يحملون سلالاً من الصبار، فيقول في قصيدته التي يتوحد في عنوانها العراق والمطر وهي "**مدينة بلا مطر**":

مدينتنا تؤرق ليلها نارٌ بلا لهب

تحمّ دروبها والدور، ثم تزول حمّاها

ويصبغها الغروب بكل ما حملته من سحب (٦)

إلى أن يقول:

مدينتنا تؤرق ليلها نار بلا لهب

سحائب مرعدات مبرقات دون أمطار

لقد كان لجوء السياب إلى الأسطورة في كثير من أشعاره نوعًا من الاغتـــراب الذاتي عن طريق الهروب من المدينة وأخيلة اليسار الصناعي [٧].

ولـــيس من التنكر للشعر الذاتي أن نقول: إن بدرًا كان على خير أحواله إجادة حين كان يستطيع أن يوحد بين أزمته الذاتية وأزمة أمته، أو حـــين يجعـــل التجربتين غير متباعدتين؛ ذلك أنه لم يكن قادرًا على أن يخرج نفسه من الصورة في كل حين[٨].

ولعل العراق هي الأم التي يبحث عنها، والتي فقدها ولما يرتوِ من عطفهـــا وحنوها والتفافها حوله، أو لعلها المرأة التي طالما اشتاقت إليها روحه لتتفهمه وينكفئ في دفئها ... وأقصد الحبيبة.

لكن أيًا كان حبه للمرأة، فإن العراق هي حب آخر يشمل كل هذا ويحتضـــن كل همومه وعذاباته وانفعالاته، التي ربما لم يحتضنها سوى (عراقه).

أمـــا المطر فلعله الأنشودة - كما أسماها - التي تبعث فيه الحياة ... أو هـــي الانعتاق من ربقة القلق والتوتر والتناقض ونسيان هذا كله، وهو ينشد: **مطر ... مطر... مطر... مطر**

والحـــق أن حياة السياب تتضمن قوسين كبيرين في رحلة البحث عن الأم أو العلاقة بين الشاعر والموت، وبينهما خط قصير نحيل متعرج

يمـــثل انســـجامه الفني في الجماعة أو نقمته عليها، وفي أثناء تلك الفترة القصيرة زمنيًا وجد الشاعر نفسه ثم فقدها في سرعة [٩].

والملحـــوظ في شعره أنه يزاوج فيه بين الحب والموت، والموت والمرض، والحب والمرض، والمدينة والزمان- في ازدواجية لم تفارقه في معظم أشعاره [١٠].

ولو رصدنا هذه القصائد تاريخيًا لوجدنا كيف أن هذا المطر يرتفع تارة؛ فيصبح قاب قوسين من الحقيقة الواقعية، ثم يخبو تارة ليصبح آمالاً هلامـــية لا قـــيمة لها، وإلا أنّي لنا أن نفسر التناقض الحاد بين القصيدة الأولـــى التي يبرهن فيها أن الربيع جاء بلا مطر، ثم تأتي قصيدة أخرى مضمخة بالآمال الممطرة، بل يصل إلى درجة اليقين بأن المطر:

سيهطل المطر قبل انطواء الجناح

وقبل انتهاء السفر

وأخـــتم هـــذا بقول للسياب نفسه في مقدمة مجموعته " **أساطير** " يقـــول فـــيها: "أنا من المؤمنين بأن على الفنان دينًا يجب أن يؤديه لهذا المجـــتمع الـــبائس الذي يعيش فيه، ولكنني لا أرتضي أن نجعل الفنان- وبخاصة الشاعر-عبدًا لهذه النظرية. والشاعر إذا كان صادقًا في التعبير عن الحياة في كل نواحيها، فلا بد أن يعبر عن آلام المجتمع وآماله، دون أن يدفعـــه أحد إلى هذا، كما أنه من الناحية الأخرى يعبر عن آلامه هو وأحاسيســـه الخاصـــة التي هي في أعمق أغوارها أحاسيس الأكثرية من أفراد هذا المجتمع [١١].

وأردف هـــذا النص بقول إحسان عباس عن تجربة السياب عامة إنه جسَّدَ " تجربة الفقر المرير والجوع ... ولذلك كانت أشبه بصرخة في وجه الظلم العام الطاغي" (١٢).

النسيج المضموني

❏ أنشودة المطر:

عيـــناك غابـــتا نخـــيل ســـاعة الســـحر
أو شـــرفتان راح يـــنأى عـــنهما القمـــر
عيـــناك حـــين تبســـمان تـــورق الكـــرومْ
وتـــرقص الأضـــواء ... كالأقمـــار في نهـــر
كأنمـــا تنـــبض في غـــوريهما الـــنجوم ...
وتغـــرقان في ضـــباب مـــن أســـى شـــفيف
كالبحـــر ســـرّح الـــيدين فـــوقه المســـاء
دفء الشـــتاء فـــيه وارتعاشـــة الخـــريف
والمـــوت، والمـــيلاد، والظـــلام، والضـــياء
فتســـتفيق مـــلء روحـــي، رعشـــة الـــبكاء
ونشـــوة وحشـــية تعانـــق الســـماء
كنشـــوة الطفـــل إذا خـــاف مـــن القمـــر!
كـــأن أقـــواس الســـحاب تشـــرب الغـــيوم
وقطـــرةً ... فقطـــرة تـــذوب في المطـــر ...
وكركـــر الأطفـــال في عـــرائش الكـــروم
ودغـــدغت صـــمت العصـــافير علـــى الشـــجر

أنشودة المطر ...

مطر ...

مطر ...

مطر ...

تثاءب والغيوم ما تزال

تسح ما تسح من دموعها الثقال

كأن طفلا بات يهذي قبل أن ينام

بأن أمه – التي أفاق منذ عام

فلم يجدها، ثم حين لج في السؤال

قالوا له: بعد غد تعود ...

لا بد أن تعود

وإن تهامس الرفاق أنها هناك

في جانب التل تنام نومة اللحود

تسف من ترابها وتشرب المطر

كأن صيادًا حزينًا يجمع الشباك

ويلعن المياه والقدر

وينثر الغناء حيث يأفل القمر

مطر ...

مطر ...

أتعلمين أي حزن يبعث المطر؟

وكيف تنشج المزاريب إذا انهمر؟

وكيف يشعر الوحيد فيه بالضياع؟
بلا انتهاء- كالدم المراق، كالجياع
كالحب، كالأطفال، كالموتى - هو المطر
ومقلتان بي تطيفان مع المطر
وعبر أمواج الخليج تمسح البراق
سواحل العراق بالنجوم والمحار
كأنها تهم بالشروق
فيسحب الليل عليها من دم دثار
أصيح بالخليج : يا خليج
يا واهب اللؤلؤ والمحار والردى!
فيرجع الصدى
كأنه النشيج
: يا خليج
يا واهب المحار والردى ...
أكاد أسمع العراق يذخر بالرعود
ويخزن البروق في السهول والجبال
حتى إذا ما فض عنها ختمها الرجال
لم تترك الرياح من ثمود
في الوادِ من أثر
أكاد أسمع النخيل يشرب المطر

وأسمع القرى تئن، والمهاجرين
يصارعون بالمجاديف وبالقلوع
عواصف الخليج، والرعود، منشدين
مطر ...
مطر ...
مطر ...
وفي العراق جوع
وينثر الغلال فيه موسم الحصاد
لتشبع الغربان والجراد
وهي تدور في الحقول حولها بشر
مطر ...
مطر ...
مطر ...
وكم ذرفنا ليلة الرحيل، من دموع
ثم اعتللنا – خوف أن نلام – بالمطر ...
مطر ...
مطر ...
ومنذ أن كنا صغارا، وكانت السماء
تغيم في الشتاء
ويهطل المطر
وكل عام – حين يعشب الثرى - نجوع

ما مر عام والعراق ليس فيه جوع

مطر ...

مطر ...

مطر ...

في كل قطرة من المطر

حمراء أو صفراء من أجنة الزهر

وكل دمعة من الجياع والعراة

وكل قطرة تراق من دم العبيد

فهي ابتسام في انتظار مبسم جديد

أو حلمة توردت على فم الوليد

في عالم الغد الفتي، واهب الحياة!!

مطر ...

مطر ...

مطر ...

سيعشب العراق بالمطر ...

أصيح بالخليج: يا خليج ...

يا واهب اللؤلؤ والمحار والردى!

فيرجع الصدى

كأنه النشيج

: يا خليج

يا واهب المحار والردى

وينثر الخليج من هباته الكثار
على الرمال رغوة الأجاج والمحار
وما تبقى من عظام بائس غريق
من المهاجرين ظل يشرب الردى
من لجة الخليج والقرار
وفي العراق ألف أفعى تشرب الرحيق
من زهرة يربُّها الفرات بالندى
وأسمع الصدى
يرن في الخليج
مطر ...
مطر ...
مطر ...
في كل قطرة من المطر
حمراء أو صفراء من أجنة الزهر
وكل دمعة من الجياع والعراة
وكل قطرة تراق من دم العبيد
فهي ابتسام في انتظار مبسم جديد
أو حلمة تورّدت على فم الوليد
في عالم الغد الفتي، واهب الحياة
ويهطل المطر(١٣)

قراءة القصيدة

❑ الجو العام للقصيدة

لعـل السياب في هذه القصيدة كان ينزع إلى الخروج من مشاعر مكبوتة وآلام طالما كبّلته، فلقد تأجّج صدره بالثورة؛ خاصة إذا عرفنا أنه نظـم القصـيدة سـنة ١٩٦٠م إبـان انتمائه للحزب الشيوعي، وحاول الالتصـاق بالحـياة والاندماج فيها، والحديث عن الأوضاع الاجتماعية والكفاح والثورة (١٤).

وهـو الشاعر السريع التأثر المرهف الحس بكل ما يجري حوله، وهو يرى آلام الفقراء والضعفاء؛ فيقطر ألمًا ويتفجر أسى، ولا يملك إلا الانطـواء علـى هذا الحرف يصنع منه أناشيد منظمة، يعزي بها نفسه وأولئك الفقراء، أناشيد سادرة ... هائجة كالمطر، تحمل الأمل بالخلاص من أي استعمار والاستغلال والظلم ...

(أنشـودة المطر) هكذا أسماها، هي ذات إيماء ناطقة ... ومعان متقاطـرة لا تـنقطع ... كتقاطـر حـبات المطر، كل معنى منها يحيى كالمطر، ويُجَّر كالمطر، وينعش كالمطر، ويفاجئ كالمطر ...

" والقصـيدة هـنا كالأرض تهتز بالمطر لتربو نسمة الحياة، وإن كان المطر يحدد سطحها ويجرف بعض معالمها " (١٥).

القصـيدة تصـور العراق نفسه من خلال منظر ماطر، ولعل هذا المنظـر الـذي تخيـره الشـاعر هو الأنسب لمحنة العراقي؛ إذ دموع كالمطر، وقصة كوقعة المطر، وتشتت كتناثر المطر، مطر ... مطر ...

مطـــر ... هكـــذا تقول القصيدة، وهذا هو غشاؤها الشفيف، وفلسفة أنين الجـــياع، ودموع العراق، غشاء يشف عن أسى السياب وامتزاجه بالقرى والمهاجرين.

إنهـــا صورة يتلاحم فيها الخصب والجوع ... واليأس والأمل ... والحـــياة والمـــوت ... وشـــرخ الصبا ويُتْم الطفولة ... بل يتلاحم فيها الشاعر بالعراق.

إنهـــا من أشد قصائد السياب اعتمادًا على الإلماح السريع والربط الداخلـــي، فهي أول قصيدة من نوعها في شعره، وهي فاتحة ما يمكن أن يســـمى شـــعره الحـــديث، أعني أنها في داخلها مبنية بناء تكامليًا، وفي خارجها تتكئ على دورات متصاعدة، قليلة الاستطراد إلى الجزيئات التي تنحرف بها من وجهتها العامة وعن غايتها النهائية.

ولهذا كله الذي مضى امتلأت القصيدة بصور نابضة أو متفتحة أو مشـــرفة علـــى التفتح: الكروم تورق-الأضواء ترقص- المجداف يرج المـــاء- النجوم تنبض- ارتعاشة الخريف- رعشة البكاء- الخليج يفهق باللؤلؤ والمحار والردى.

العـــراق يزخـــر بالرعود والبروق- الرجال يفضون الختم عنها- القطـــرة تتفـــتح أجنة الزهر ... وليست هذه صورًا للتزيين، وإنما تعتمد إيمـــاءات اللفظـــة والصـــورة معًا؛ لتمهد الطريق إلى التفتح الكبير الذي تستعد له الحياة[١٦].

وإذا غـاص القـارئ بإحساسـه الفطري في أعماقها يجد أنه قد أشرف على جملة من قطع الحياة تجسمت هنا، وتمازجت هنا، وكل منها يشـير إلى نفسه دون نظر من القارئ إليها؛ فيرجع الصدى كأنه النشيج، نعـم هو إحساس يرتد يملأ النفس بغوامض تكتنف، يسري سحرها دونما رعشـة ... بل في غفلة منها ... ثم لا تعي سوى الانطراح على ضفاف القصـيدة؛ لتعلمنا هي بتلك الغوامض التي تكتنفها، وتعيد إليك الشعر في اللاشعور، ولا غرابة إذا قلت إنها تكاد أن تكون هي الفاعلة، تأخذك إلى حيث أرادت هي، لا حيثما تريد.

هـي تصـنعك! هـي تبعثك! هي تبكيك ... وهي تهدّوك ... أو تـبهجك ... ثـم هـي مع كل هذا معك في كل لحظة من لحظاتك التي جعلتك تعيشها لها ... وبها ... ومعها ...

❐ العنـــوان:

ليس أمام القارئ إلا أن يفتش في كل زاوية يراها تضيء النص، وتضـيف إلـيه شيئًا جديدًا، ومن ذلك العنوان الذي ينبغي أن نضعه في مكـان عالٍ من القراءة للشعر الحديث، ولا ينبغي أن ينظر إليه على أنه حلـية تـزينية رصع بها النص، بل التقاط من المبدع لنقطة مركزية في نصـه، يراها تمثل اختزالاً مهمًا للنص، وأن تلك الممارسة ليست عملية اعتباطية، بل لها منجزها القيمي والجمالي.

والسـياب شـاعر يجـيد اختيار العنوان، وقد لا يكون بعيدًا عن أصـحاب الاتجـاه الرمانسي العربي الذي بدأت ظاهرة العنوان الشعري لديـه، ولكنه من المسلم به أنه كان يقصد ما يرومه من اختيار العنوان،

وفـي هـذه القصيدة بالذات تتجلى هذه الظاهرة؛ إذ يبدو أنه أراد تحديد هوية القصيدة.

ولـيس المقصـود أن أدخل في متاهات التخمين غير اللازم، بل المقصـود هـو محاولة استشراف ما يدل عليه العنوان، ومد التوفيق من عدمـه، وإيجاد التفسير للاختيار ليس إلا، ومن الأمور المهمة التي لا بد من الإشارة إليها هنا:

☐ تكوين العنوان:

إذ يـتكون العـنوان مـن " **أنشـودة المطر** " جملة اسمية حذف مبتدؤها، وبقي خبرها – المنكر – والمضاف إلى اسم معرف. إن هاتين الكلمتـين تـوجدان فـي داخل النص " **ودغدغت صمت العصافير على الشجر، أنشودة المطر**".

إن حضـور لفظـة المطر الإيقاعي والدلالي قد تنامى بكثير في داخـل الـنص، وإن من خصائص النشيد الاستعادة، فإعادة هذه اللفظة الهدف منه تثبيت وقع المحتوى في ذهن المتلقي، وهذا ما حدث من ترداد هذه اللفظة.

وسـيأتي ارتـباط تكـرار لفظة المطر في القصيدة أحياناً بالغناء والنشـيد. ثم إن آمال الشاعر التي ترددت في مستقبل خصب الناتج عما تخـيله مـن ثـورة مـبهجة تعيد الحياة للعراق جعل من المناسب ذكر الأنشـودة والمطـر، الأنشودة المرتبطة بالفرح والمطر المرتبط بالنماء

والحــياة. وإن تناقض أحيانًا داخل النص نتيجة لحالته النفسية الممتزجة كما سيأتي(*).

□ مضمون القصيدة:

عيناك غابتا نخيل ساعة السحر

أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر

عيناك حين تبسمان تورق الكروم

وترقص الأضواء ... كالأقمار في نهر

كأنما تنبض في غوريهما النجوم

مقدمــة غزلية تقليدية صاغها السياب صياغة جديدة، إنها تذكرنا ببناء القصيدة العربية القديمة عندما تبدأ بالغزل، ولكن الرؤية غير الرؤية والموقــف غير الموقف، والمرأة هنا مهما تخيلناها وتخيلنا أبعادها، فلن تكــون المــرأة القديمة. لست أدري هل كان يقصد الشاعر هنا في وسط حياته المعتمة هذا الفأل الافتتاحي، أم أنه كان يقصد أمنيته المستكينة في داخله عن تلك المحبوبة الكبرى وطنه العراق؟!

فهــو يخاطــب حبيبته، وكأنها تمثل العراق كله، حينما تقول لها: "**عيناك غابتا نخيل**" والنخيل من أبرز ملامح البيئة العراقية، إنه يرى من خــلال عينــيها الحبيبتــين "عراقه"، وإنها لألذ ساعة وأشهاها ... ساعة الســحر! ســاعة ينأى عنهما القمر ... لكنه راح مجبرًا، أو كأن عينيها

---

* انظر الإشارات إلى ظاهرة التكرار الإيقاعي.

تبرق في وجهه فاستغنى عنهما بالقمر، ويا لسعادة الشاعر في ذلك السحر ... وعيناها تبسمان.

أخذته العينان إلى عالم سحري: كروم تورق، وأضواء ترقص، وأقمار في نهر، فالنهر يسطع، وتلك الأضواء تلاعبه، والشاعر في زورقه قد رج بالمجداف النهر ... وحوله الربيع قد أورق ... غارق في العينين، يشعر أن النجوم تنبض فيهما ... لا بل هو !!

وتغرقان في ضباب من أسى شفيف

كالبحر سرّح اليدين فوقه المساء

دفء الشتاء فيه وارتعاشة الخريف

والموت، والميلاد، والظلام، والضياء

فتستفيق ملء روحي، رعشة البكاء

إلى أن يقول:

ودغدغت صمت العصافير على الشجر

أنشودة المطر

مطر ... مطر ... مطر ...

انتقل السياب من المقدمة الغزلية المطورة إلى وصف الطبيعة، كما يحسها هو، فيعود إلى عيني حبيبته، ويمزج بينهما وبين الطبيعة، فيجد أنها تغرق في ضباب من الحزن الساجي الشفيف، حزن يستوقف ويسلب فإذا هو يسرح عبر عينيها التي هي كالبحر بكل ما يعنيه من

ثورة ورهبة، لكنها أيدي الماء تسرح فوقه فيهدأ، ويدفأ رغم برد الشتاء، رغـم رعشته في بدايات الخريف، ويسكن رغم ما تحمله الطبيعة له من مـوت وميلاد، وظلام وضباب مستكن في الشتاء ورعشته؛ حزن شفيف ارتعـش الشـاعر له بالبكاء. لكن نشوة ملأت روحه لما أبصر الضياء، وتـوارى الشتاء، وعادت الطبيعة للحياة. رغم هذا التناقض الظاهر بين الـرؤية التـي يحلم بها الشاعر، وبين ما يلمسه في الواقع وما تمثله لنا الكلمـات:- البحـر - ومـاء ودفء وشتاء - ارتعاشة الخريف- موت ميلاد- ظلام وضياء. لكن الأمل ربما يتولد من رحم هذا التناقض.

وإن هـذا ما هو إلا بمثابة رصد لحركة الشاعر النفسية وانتقالها من النقيض إلى النقيض: تفاؤل ويأس، يقين وريبة، " يثري شعره، فضلاً عـن رنـة الصـدق التي تصاحبه مقنعة به، ... وما قد يشوبه من ريبة ويـأس ليس إلا صورة أخرى من صور التلهف على البعث والإحساس بتأخر مقدمه [١٧].

نشـوة تكـاد أن تلـتهمه ... تكاد تعتنق السماء، نشوة تشبه نشوة الطفـل عندما يخاف من منظر القمر وهو يرى بوراق الربيع ... بوارق الانـتعاش تتمـثل فـي ألوان قزح، وكأنها تشرب الغيوم عندما تتوارى الشمس خلف السحب الربيعية الشفافة الناعمة.

وقطـرة ... فقطرة ... تذوب في المطر؛ فأي قطرات من الغيوم تـذوب فـي قطرات مطر ... وأي إلفة حية جمعتها !! وضحك الأطفال يعلـو في عرائش الكروم التي تضم عصافير حيية ... تلوذ بالشجر، وإذ بالمطر يدغدغ صمت تلك العصافير.

لكأنهـــا أنشـــودة تتردد، وهو يوقع على الأرض أصواتًا متناغمة تستجيب لها الطيورِ؛ فتنسجم ولعلها تردد معه: مطر ...

مطر ...

مطر ...

مطر ...

تثاءب الماء، والغيوم ما تزالْ

تسح ما تسح من دموعها الثقالْ

كأن طفلاً بات يهذي قبل أن ينام

بأن أمه التي أفاق منذ عام

فلم يجدها، ثم حين لج في السؤال

قالوا له: بعد غدٍ تعود ...

لا بد أن تعود ...

إلى أن يقول:

وينثر الغناء حيث يأفل المطر

مطر ... مطر ...

التـــرتيب هنا مناسب، فبعد أن انتهى الشاعر من المقدمة ووصف الطبـــيعة كمـــا يحسها في نفسه، تذكر هذه النفس، ومن أين له أن ينسى تجارب الطفولة البائسة؟!

وعـــندما جـــاء الماء تثاءب تعبًا وأرخى سدوله من رَهقة الضياء الماطر، بينما الغيوم تذوب قطرة فقطرة، لا تزال! وتبقى الطبيعة تستقبل هـــذه الدمـــوع الثقال دموع الغمام، وهي تسحُّ ما تسح على كروم العنب وغابـــات النخيل الحلوة ... يتذكر الشاعر تلك المرحلة اليائسة من حياته التي فقد فيها أمه الحانية.

كأنـــه ذلك الطفل يهذي في كل مرة قبل أن ينام ... متى يجدها!! ويغـــرق فـــي الهذيان ... إذ لا سبيل للقاء سواه، ولما يفيق لا يجد سوى ســـؤال يلـــج فيه: متى تعود؟! ويأتيه الجواب المكرر دومًا ... المرهق حتمًا:

بعد غد تعود

ويستمر السؤال ... ويأتيه الجواب بصورة أخرى:

لا بد أن تعود

ثـــم لا يملك الصغير غير أن يلج في السؤال ... وهل غير ذلك!! والسياب أيضًا يتذكر رفاق لعبه، وكيف كانوا يتّهامسون أن أمه هناك في جانـــب الـــتل تـــنام نومة القبور، تأكل من تراب القبر، وتشرب من مياه المطر.

وهكـــذا كـــان الطفـــل يفقد الأمل من عودة أمه فتنقطع به الحيل والسبل ... فينكفئ على نفسه ... وينزوي، ويعود لأحزانه منتظرًا عودة

صـــياد حزين يجمع الشباك، ويعود دونما صيد فقد خانه الحظ ... وعاد بالخواء ... فيلعن المياه والقدر(*).

ويتســلى بالغــناء لينسى أحزانه ... ينثرها كلما تناثر الغناء ... حتـــى يأفــل القمر ... يغيب عن ناظريه ... ليستقبل يومًا آخر ... لعل تباشيره:

مطر ...

مطر ...

مطر ...

أتعلمين أي حزن يبعث المطر؟

وكيف تنشج المزاريب إذا انهمر؟

وكيف يشعر الوحيد فيه بالضياع؟

بلا انتهاء كالدم المراق، كالجياع

كالحب، كالأطفال، كالموتى - هو المطر!

ومقلتاك بي تطيفان مع المطر

إلى أن يقول:

---

* هــذه مــن انحــرافات بعض شعراء الشعر الحديث؛ نتيجة من نتائج التعاطــي مع الثقافة الغربية؛ إذ القدر في حسهم مضاد ومحارب للبشر، أما القدر في حس الإنسان المسلم فهو إرادة الله، نرضى بخيرها فنشكر، وبِشرّ ما كتب فنصبر ونؤجر على كلتا الحالين.

يا خليج ... يا واهب المحار والردى

ثـــم يعــود الشـــاعر ليناجـــي حبيبته مناجاة تعكس نفسه الزاوية، وتنســـاب خواطره الحزينة وذكرياته المريرة مع انسياب المطر في هذه الطبـــيعة التـــي تحـــيط بـــه، لكنه لا يراها إلا من خلال نفسه المرهفة المرهفة...؛ فيقول متسائلاً سؤالاً اليائس البائس: أتعلمين كم يبعث المطر حزنـــي ويجـــدده؟! وأي حزن يبعثه بل كيف؟ ... بينما الناس يبتهجون ويفرحون بنزوله ... وأنا ... أنا من لا يبهجه.

وانظـــري إلى تلك المزاريب ... أرهفي لها سمعك ... إني أسمع نشـــيجها وهي تبكي، بينما ينزل المطر عليها بغزارة ... وانظري كيف تبكي، واشعري كيف تنشج بهذا الصوت الغزير كغزارة المطر! وآه ... كـــم يشعر الوحيد فيه مثلي بالضياع كم؟! أتشعرين كيف ينزل المطر هنا ... وهناك ...؟!

هـــناك حيث ترقد أمي، وتسف تراب القبر... وتشرب مياه المطر وكأن هذا المطر يجدد آلامه وشعوره بالوحدة ومرارة اليُتْم بلا انتهاء... إنه شعور بلا انتهاء كاستمرار المطر.

إن ذا المطر كالدم المراق ... يشعره ... كمنظر الجياع ولأوائهم ... كالحـــب الذي يفتقده... كالأطفال يتشوقون إليه ثم لا يأتي ... لا بل كالموتـــى، وكـــأن أولـــئك يذكرونه بالمطر، لأنهم يشتاقون له في زمن الجدب ... ثم التفت إلى حبيبته بعدما آلمه المطر ... ورؤية المطر.

إن مقلتـيك تحـيطان بـي هنا في هذه اللحظات مع المطر...بل ترافقاني كما يرافقني المطر، أنتما أنت والمطر ربما تحملان لي العطاء ... والحـياة ... والنماء ... أنتما ... وعبر أمواج الخليج التي تمتد إلى شواطئ العراق هناك ... يسرح الشاعر !! ... بك يغيب.

ويجـد كـأن تلـك الأمـواج تمسح بروق الربيع ورعوده لتعود وتحتضن المحار، وفي داخله اللؤلؤ لينتشر مع شواطئ (عراقه) الحبيب.

وبعد ذلك الغيوم والرعود تظهر الشمس على استحياء ... تريد أن تهم بالشروق ... لكنه الليل أدركها ليختلط الشروق بالشفق كدمٍ؛ دثار من دم الشـهداء، وهـل من صورة مقشعرة من أن يكون الدم هو الدثار أو لهيب النار؟!

ويمـتلك السـياب العجبُ وترعشه مشاعر الدهشة أو اليأس من الشروق ... فيصيح بالخليج:

يا خليج ... يا خليج ... يا واهب اللؤلؤ والمحار والردى ...

فـيعود إليه صداه مترجمًا إحساسًا ينشج، إنه صدى محقق! يرجع كأنه البكاء والنشيج: يا خليج ... يا واهب المحار والردى.

وظاهـر أيضا قدرة الشاعر على ضبط النص من حذف وترك- كمـا سـيأتي- لكن المهم هنا أن "الصيحة هنا، صرخة احتجاج على ما يمنحه الخليج من ثراء "اللؤلؤ" مقارنًا بحال مدقع لشاعر مغترب لا يملك من حطام الدنيا شيئًا، ولكي يقيم نقطة التلاشي فإنه حذف لفظ "اللؤلؤ" من تـردد الصدى؛ للدلالة على عدم امتلاك أسباب العيش، ولتصعيد أسباب

المـــوت المفضي إلى التلاشي والاضمحلال، غير ناسٍ ما للفظ "الصدى" من أثر في إشاعة هذه الدلالة" (١٨).

أكاد أسمع العراق يزخر بالرعود

ويخزن البروق في السهول والجبال

حتى إذا ما فض عنها ختمها الرجال

لم تترك الرياح من ثمود

في الوادِ من أثر

إلى أن يقول:

ما مر عام والعراق ليس فيه جوع

مطر ... مطر ... مطر ...

كـــأن تلـــك المناجاة ... وذلك الاختلاط مع الطبيعة رمى به في أحضـــان العراق، وكأنه يسمعها ... وتتكشف له من وراء الغيب، تزخر بالرعود والبروق التي تحمل الخير للسهول والجبال، لكن الشاعر تدركه لحظـــة خـــوف ... فلربما لحظة انتظار العراق الطويل لهذا الفارس ... (المطـــر) هـــي لحظـــة الميلاد والإخصاب، لكن الريح ربما لا تبقي في واديـــه مـــن أثـــر لهذا ... كرياح ثمود (*)، وبين الخوف والرجاء كأن الشـــاعر يسمع صوت نخيل بلاده وهو يشرب المطر ... نعم هو يشرب ... يشرب!!

* ظاهرٌ خطأ الشاعر، وسيأتي بيانه في القافية.

وأي صوت يصدر من تلك السوامق ... سوى صوت عالٍ مؤثر هــز أركــان الشاعر ... وأسمعه صوت القرى كذلك وهي تئن من الألم ... وأولـئك المهاجـرين وهــم يصـارعون عواصف الخليج ورعوده بمجاديـف وقلوع، وكأن أنين القرى والمهاجرين بمثابة الدعاء لاستنزال المطر ... إنهم ينشدون:

مطر ...

مطر ...

مطر ...

والشــاعر هــناك علــى شواطئ الخليج لم يولّد فيه المطر سوى الجوع ... والشوق إلى الأم ... وإلى القرية ... وإلى الطبيعة الحية ... والعــراق كذلك لم يولّد فيه المطر إلا الجوع ... فكأن الشاعر والعراق ســيان ما فتق فيهما المطر ولا أزهر ولا أروى ولا أنعش غير الجوع؛ لأن الغــلال التي يسكبها المطر في العراق لا يأكلها إلا الغربان والجراد ... أو تــذهب إلى الإقطاعيين في كل موسم، أولئك الذين يأكلون خيرات البلاد ... ويبقى فلاح الأرض جائعًا ... مغبونًا ... مقهورًا ...

ثــم لا تطحــن الرحى، والبشر حولها جائعون، سوى الحجر ... والخشف البالي، فأي مطر ... مطر ... مطر ...

وتذكــر الشاعر لحظة مغادرته العراق ... ليلة الرحيل، كم ذرف ... وكــم ذرف من دموع لهذا الفراق ... ولم يكن له من حجة أو علة- خوف أن يلومه أحد- سوى المطر ... وهل سواه؟!

فمنذ كان صغيرًا والسماء تغيم ... ويهطل المطر. وكما أن تاريخ المطر في العراق طويل، كذلك كان تاريخ الجوع فيه طويلاً!!

وكل عام -حين يعشب الثرى- نجوع

ما مر عام والعراق ليس فيه جوع

ويتذكـــر المطـــر ... يـــردد مطر ... مطر ... مطر. وكل كلمة تحيي فيه التاريخ العريق في الجوع والمطر.

في كل قطرة من المطر ...

حمراء أو صفراء من أجنحة الزهرْ

وكل دمعة من الجياع والعراة

وكل قطرة تراق من دم العبيد

فهي ابتسام في انتظار مبسم جديد

أو حلمة توردت على فم الوليد

في عالم الغد الفتي، واهب الحياة!

مطر ...

مطر ...

مطر ...

سيعشب العراق بالمطر، مطر يهطل ... دفقة إثر دفقة ... في كل قطرة من المطر.

ألـــوان مـــن الزهـــر اختبأت في أجنة الزهر، لكنها لم تظهر ... انطفـــأت ... وماتـــت الألوان، فالمطر لم يزهر ... بل غادرت قطراته بالزهـــر، وفـــي كل قطرة من المطر دمعة من الجياع والعراة، وفي كل قطرة من المطر دم من العبيد الكادحين العاملين لإشباع الغربان والجراد ... قد امتزج!! لكنه ابتسام في انتظار. انتظار مبسم جديد، لربما ... أو ربما؟

وأي حلمـــة تـــتورد على فم الوليد إلا بأمل شاهق في المطر بعد يأس شاهق مثله ...

وأيًـــا كـــان إذن لابـــد لدفقات الأمطار والدماء، أن تنداح كراتها وقطراتها عن عالم فتي جديد فيه الحقيقة المغايرة، فيه البسمة والنور ...

يرددها الشاعر وملء روحه النشوة بالحبور والأمل، ولعله يهتف بانتشاء ...

سيعشب العراق بالمطر ...!!

أصيح بالخليج: يا خليج ...

يا واهب اللؤلؤ والمحار والردى!

فيرجع الصدى

كأنه النشيج

: يا خليج يا واهب المحار والردى

إلى آخر القصيدة، وهو قوله:

ويهطل المطر ...

سيعشــب العراق بالمطر ... أجل، لكن الشاعر هنا كأنه يستفيق من حلم. حلم تناثر أطيافاً منظرة. ما كان أكرمه لو لم يكن حلمًا [١٩].

إن هاجس الجوع يسري في عروقه ... بل هو ساكن فيه، فيصيح بالخليج صيحة تهزه ليستفيق المطر:

يا خليج ... يا خليج

يا واهب اللؤلؤ ... والمحار ...

لكأنه يتنهد ... قبل أن ينطق: الردى.

ويالله ما أصدق الصدى إذا لم ينشج الشاعر بغزير بكائه، وتحرك إحساسه ... فيرجع الصدى.

هذا اللقاء الذي صدقته ... نعم! صدى كأنه النشيج ... **النشيج!!!** يا خليج ... يا واهب المحار، يا واهب الموت ... ويستجيب الخليج ...

ورغــم هباته الكثار، لا ينثر إلا موجة تتكسر على الشاطئ حاملة الــرغوة الأجــاج ... وبعض محار وبقايا عظام لبائس غريق، لعله من المهاجــرين من العراق، ظل يشرب الموت لا المطر من لجّة هذا الخليج ... وهذا القرار السحيق، ارتوت عروقه حتى تفجرت ...

لكن في العراق ريٌّ آخر، إلى جانب الظمأ والجوع، ريُّ الأفاعي التــي تشــرب الــرحيق من زهرة يربها الفرات بالندى، إلا أن الحقيقة المغايرة لا بد أن تولد من قطرات المطر ... وقطرات دم العبيد ...

ولعل الشاعر لا يحلم هنا، إنه يسمع الصدى يرن لا ينشج ... أو يقول: يا واهب الردى، بل يقول:

مطر

مطر

مطر

ولا أدري أهي سخرية من الصدى؟ أم هو حلم الشاعر يتردد مرة أخرى، وفي نفسه ألا يستفيق فيختم القصيدة هنا:

لعله ينام ... ثم ...

يهطل المطر.

النسيج الفني

□ **البنية التصويرية:**

ليس بمقدور الشاعر إبداع صوره اعتمادًا على اللغة- برغم أن الشعر توظيف لها- وبمعزل عن العناصر البلاغية التي تؤدي إلى ثراء ظاهر للصورة؛ فلا غنى للشاعر بحال من الأحوال عن المجاز الأخّاذ. وفي المقابل لا تقف الصورة الشعرية عند حد التشبيه والمجاز، بل تمتد إلى الصورة الذهنية أيضًا، تلك التي تعد رمزًا، والحق أنه "عندما توجد الصورة يوجد بالضرورة الشعر، وعندما يوجد الشعر تظهر تلقائيًا الصورة" (٢٠)، "تلك التي تقدم تركيبة عقلية وعاطفية في لحظة من الزمن" (٢١). وهذه القصيدة تميزت بغزارة الصور، فقلما مرت فقرة أو دفقة دون حشد من الصور الجميلة، ومن الألوان الجمالية التي تخلق استجابة غير عادية عند المتلقي، وفي الوقت نفسه تنبئ عن حركة نفسية الشاعر، ومن تلك الصور:

عيناك غابتا نخيل ساعة السحر

أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر

هذه الصورة الاستعارية – تصريحية – كم هي أخاذة "عيناك"؟ إذ يذهب الشاعر إلى الطبيعة من حوله ليسترفد منها المشبه به، "غابتا نخيل"، وما توحي به الكلمتان "غابتا نخيل"، من عالم جميل استقاه الشاعر من محيطه، ويزيدها بيانًا بأن تلك العينين غابتا نخيل لكنه ساعة السحر. إن الزمن هنا جعل من الصورة ذات شكل مختلف؛ فهل كان يريد الشاعر أن يرسم لنا هدوء تلك العنين؟! أم أنه تعمد ذلك الزمن؛

لأنـــه وقت تذكر المحب لمحبوبه؟! ثم يركب صورة أخرى لتلك العينين "شرفتان ينأى عنهما القمر"، لماذا اختار الشاعر "الشرفتين" دون غيرهما مـــن الأمكـــنة؟ هـــل لأن المحبين يتناجون فيهما عادةً، وتزداد الصورة وضوحًا "ينأي عنهما القمر".

لمـــاذا اختار هذه الحركة الانسيابية للقمر في تلك اللحظة الزمنية؟ وهل هي حالته النفسية؟! قد يكون كذلك- هي التي أوحت بتلك الصورة.

ومن الألوان الاستعارية- الاستعارة المكنية في قوله: "عيناك حين تبســمان تـــورق الكـــروم"؛ فقد شبه عينيها بإنسان وحذفه وترك بعض لـــوازمه كمـــا يقـــول البلاغـــيون[٢٢]؛ لتدل عليه تبسمان، هكذا تتحول الاســـتعارة هنا إلى صورة في منتهى الإبداع إذا ما أتينا على تمامها، إذ تنتهي بتورّق الكروم، ولنا أن نتخيل هذه المحبوبة المختلفة التي لا يمكن التنبؤ بشكلها- وهكذا تترامى إلى الذهن هذه الصور المتنوعة:

"ترقص الأضواء" ، "تنبض في غوريهما النجوم" ، "فتستفيق ملء روحي، رعشة البكاء" ... و"نشوة تعانق السماء، مقلتاك تمسح البروق".

وأما المجاز فنجد له أثرًا بارزًا في هذه البنية التصويرية في هذه القصيدة، كيف لا وهو نقطة الارتكاز التي تتكئ عليها نفس الشاعر لتعيد صياغة المنظورات[٢٣]، وهو- كما يقول عنه العقاد- جزء ضروري من الطاقة التي تمد الشعر بالحياة [٢٤]، والمهم كيف تعامل الشاعر بحسه مع هذه الظاهرة البلاغية التي تجعل النص أكثر شعرية، نجد كمًّا من الصور المجازية خلقت صورًا عديدة تتكشف للقارئ وتتولد بمعاودة النظر، حين يقـــول مـــثلاً: "يا واهب المحار" هذا المجاز الذي يطلق عليه البلاغيون

مجــازًا علاقته المكانية [٢٥]؛ إذ الخليج هو المكان الذي يعيش فيه المحار واللؤلؤ. إن هذه الصورة ليست اعتباطية من لدن الشاعر، فقد كان الخليج ومــا يــزال مصــدر المحار واللؤلؤ، الذي هو صورة من صور ثراء المكــان، ورغــم الــتحول فما يزال كذلك، ولكن هذه الصورة المجازية المــتفائلة ســرعان ما تتغير في حالة من المفارقة العجيبة عندما يتحول المكــان أيضًا "يا واهب الردى" فهذه العلاقة المكانية، قد تحوّل الغطاس الــباحث عــن اللؤلؤ إلى حتفه في بعض الأحيان، ولا شك أن هذه رؤية الشــاعر؛ إذ المفارقــة هنا وسيلة تُطْلِق نوعًا من اللذة التي من شأنها أن تساعد على التخلص من المكبوتات، شأنها في ذلك شأن النكتة" [٢٦].

ومــن تلــك الصــور المجازية "ظل يشرب الردى" الذي يسميه البلاغيون مجازًا علاقته السببية [٣٧]، فالغريق يموت بسبب شربه للماء.

يا لها من صورة طريفة!! والحالة تلك وما تضفيه "يشرب الردى" مــن أمــر، فالأصــل أن الشرب يكون للنجاة، ولكن الردى حوّلها إلى مستوى آخر.

وانظــر هذه الصورة المنتزعة من البيئة الزراعية التي أتت بعدُ سيعشــب العــراق بالمطــر، وينشر الغلال فيه موسم الحصاد، وعلاقته علاقــة زمانــية؛ لأن موسم الحصاد هو وقت جمع الغلال، ونثرها في البيادر، وسيأتي إشارة إلى مفارقات هذه الصور مع بقية أجزاء القصيدة.

وأمــا الكناية وما لها من أثر في بناء الصورة فإنها من الوضوح بمكــان، وإن "كانــت تعــتمد ... على إدراك عميق لسياق القصيدة– أو

النص عامة- كما تتبدى الصلة بين المباشر من الدلالة وما هو مجاز لها مشتجر بها" [٢٨].

والحق أن هذه القصيدة تشيع فيها الجوانب الكنائية إذا ما غرقنا- كما مر بنا- في الجو العام للقصيدة. فمن تلك الكنايات: سواحل العراق المليئة بالنجوم والمحار، كأنها تهم بالشروق، فالمقصود هنا الثورة المرتقبة، وما أكثر ما هام الشاعر بالثورة وكنى عنها ... أكاد "أسمع العراق يزخر بالرعود ....، ويخزن البروق في السهول والجبال"، وأي صورة تبعثها هذه الأسطر عندما تقرأ ساحة العراق الحاضرة؟!

وينثر الغلال فيه موسم الحصاد؛ لتشبع الغربان والجراد ... فلا شك أن ما وراء الدلالة أمر عميق للغاية هو أصل كبير في التجربة الشعرية هنا، ولنا أن نتخيل الغربان وما تمثله من تشاؤمية ظاهرة، ناهيك أنها بالنسبة للمزارع تخلق له حالة من الشقاء؛ لأنها تحفر عن البذرة فستخرجها، فكيف إذا نثرت الغلال أمامها؟! ثم يأتي العطف بالجراد الذي لا يبقي ولا يذر مما يجده أمامه من محاصيل.

إن هذه المعاني الإيحائية هنا لها دلالة عميقة في النص وفي المتلقي؛ إذ تدل- برغم البشائر المنثورة عن الثورة المرتقبة- على تسلل اليأس إلى نفس الشاعر، كما توحي مع مجموعة النص على الاضطراب داخل نفس الشاعر والتناقض الحاد لديه، ويكشف هذا السطر أيضًا عن الجشع القديم المتجدد لدى الغرباء عن العراق، فهم كالغربان والجراد لا تدع شيئًا يقتات به البشر.

ومـــن الكـــنايات قوله: "أكاد أسمع العراق يزخر بالرعود". إنها الثورة التي علق عليها آمالاً عريضة، ويبدو أنها كانت قاب قوسين وقت كتابته لهذه القصيدة؛ إذ عبر عنها بـــ"أكاد"، كما يبدو أنها كانت عامة في نواحي العراق الملبد بالغيوم؛ إذ الرعد لا يأتي إلا به وبالمطر المؤمَّل.

وأمـــا التشـــبيه الـــذي هو رأس علم البيان فنماذجه كثيرة، ولكنه يتخطـــى دائرة التشبيه المبتذل، إنه ذلك الذي عناه عبد القاهر الجرجاني حـــين قال: "إن لتصوير الشبه من الشيء في غير جنسه وشكله، والتقاط ذلـــك لـــه من غير محلته واجتلابه إليه من النيق البعيد بابًا من الظرف واللطـــف، ومذهـــبًا مـــن مذاهب الإحسان لا يخفى موضعه من العقل، وأحضر شاهد على هذا أن تنظر إلى تشبيه المشاهدات: ببعضها البعض، فـــإن التشبيهات سواء أكانت عامة مشتركة أم خاصة مقصورة على قائل دون قائل- تراها – لا يقع بها اعتداد، ولا يكون لها موقع من السامعين، ولا تهـــز ولا تحـــرك حـــين يكون الشبه مقررًا بين شيئين مختلفين في الجنس" (٢٩).

من ذلك قوله:

وترقص الأضواء ... كالأقمار في نهر

ولـــنا أن نتخيل كيف ترقص الأضواء، وإذا كان المشبه لا يمكن الإحســـاس به فما بالك بالمشبه به؟! وإن كان القمر له جرم معين لكن ما حالـــه فـــي النهـــر، ثم إنه ليس قمرًا واحدًا بل أقمارًا، هل لأن الأضواء مجمـــوعة؟! أم صـــورة القمـــر تتعدد في النهر؟! "ربما لتموجه يناسب الرقص للأضواء أن تكون أقمارًا في نهر تحرك".

وهكـــذا تتحـــرك اللغـــة الشعرية، ويصبح التشبيه المعنيّ هنا قد اكتسب خاصية مختلفة.

وهـــذا مثال آخر من هذه التشبيهات الطريفة التي تستعصي على التصـــنيف؛ لأن مدلـــول صورتها تتجاوز ما قد يرتسم في الذاكرة. من ذلك:

تثاءب الماء والغيوم ما تزال

تسح ما تسح من دموعها الثقال

كأن طفلاً بات يهذي قبل أن ينام

لـــك أن تتخـــيل نـــزول المطـــر من الغيوم، ولكن هذه الصورة المعكوسة هل أضفت جمالية وقيمة في وجدان المتلقي؟ فهل الغيوم الثقال يمكـــن أن تشـــبَّه بدموع الطفل إلا في مخيلة شاعر؟ إن الجمال يأتي من هذه الغرابة الشعرية.

وعلـــى ذلك فإن التشبيه، وإن كان إشراكًا لأمر في معنى إلا أنه يكشف عن الحالة الشعورية التي تلبَّس بها الشاعر آنئذٍ؛ الأمر الذي جعله يـــنقل هـــذا اللـــون التصويري بعناصره المتنوعة ليعبر عن حالته، وما يســـتكن في داخلها من تحولات، حتى وإن أتى بهذه الصورة الارتدادية نحو الطفولة؛ مما جعله يحيله إلى حالة أخرى.

وهكـــذا تـــدور أكثر تشبيهات هذه القصيدة، يجعلها الشاعر قريبة المـــنال فـــي الوهلة الأولى، ولكنها سرعان ما تتضخم الصورة وتصبح عصية على الإدراك؛ لأن التشبيه يكسبها أبعادًا أخرى.

ونلحظ لدى السياب في هذه القصيدة: الصورة القائمة على رمزية العناصر الطبيعية، على أن الشاعر ينسبه بعض الدارسين إلى المدرسة الرمزية؛ بسبب اطلاعه على الآداب الإنجليزية وانعكاسها في ثقافته [٣٠].

والمهم أننا نجدها "تهتم بإثارة التجربة العاطفية أكثر من اهتمامها بتدرج العناصر التصورية تدرجًا برهانيًا" [٣١].

فالنخيل رمز العروبة والطعام الجيد والمفضل لهم ثمراتها، والمطر رمز الخصب والنماء والحياة المتجددة.

ويبدو أن السياب هنا " يستخدم كلمة المطر " استخدامين متميزين:

١- للإشارة إلى المعنى الحرفي للكلمة.

٢- للإشارة إلى معانٍ متضمنة منها:

أ- معانٍ متضمنة مألوفة كالخير والغنى والبشارة.

ب- معان متضمنة غير مألوفة ... وهي القحط أو الجدب أو الفقر أو الألم، وهو ما يقصده الشاعر عندما يربط بين المطر والتعاسة ... [٣٢].

وصورة المطر مشتملة على هاتين الإشارتين وموجودة في القرآن الكريم، وإن اتخذ نقطة الماء قال تعالى: ﴿ومن آياته أنك ترى الأرض خاشعة فإذا أنزلنا عليها الماء اهتزت وربت ...﴾ .

والغــربان والجــراد والأفاعـــي رمز الذين نهبوا خيرات البلاد، والبحـــر والشـــتاء والخــريف والنجوم والظلام والضياء، وهكذا تتوالى الرموز وتتعدد.

علـــى أن بعــض الدارســين يلحظــون التأثر الظاهر في جانب الأســطورة بعــدد مــن الشعراء الإنجليز، في هذه القصيدة – من أمثال إليوت، وأدويت سيتول [٣٣].

وفـــي قصيدة " إليوت " نجد الماء- المطر يشكل محورًا أساسيًا، ولعـل السـياب قــد استقى صورًا منها، في ارتباطها بأساطير الخصب والجدب والحياة والموت ودورة الفصل [٣٤].

وإلى هذا يشير إحسان عباس بقوله: " ويجري السياب على منوال الشـاعرة الإنجليـزية "سـيتول" في استخدام رمز المطر، في قصيدة " أنشـودة المطر " تجتمع لديه الكآبة الفردية من منظر المطر بالاستبشار لمـا قد يتمخض عنه المطر من زوال الجوع، وهذا يشبه جمع الشاعرة فـي قصيدتها " أمطار نيسان " بين البهجة بالحياة وتحسُّب الجفاف الذي سيعتدى على كل شيء في الوجود" [٣٥].

ولا شــك أن هذا نتيجة قراءاته المتعددة، وتوافره على التلقي من مصادر متنوعة، وما توحي به تلك التأثيرات من استخدام للدلالة الرمزية مما له صلة بالمذهب الرمزي كما أشرت.

ويــندرج أيضــًا تحت الصورة ما يمكن أن يطلق عليه المفارقة التصويرية – مر مثال منها أيضًا – "لإبراز التناقض بين طرفين متقابلين بينهما نوع من التناقض" (٣٦).

ولعــل مــن أشد الصور إظهارًا لهذه القضية تصويره لحال أبناء العراق الكادحين، الذين كانوا يضطرون للهجرة برغم الخيرات التي تنعم بهــا البلاد، ولكن قوى البغي كانت – وما زالت – تستغل تلك الخيرات عندما يقول:

وينثر الخليج من هباته الكثار

على الرمال رغوة الإجاج والمحار

وما تبقى من عظام بائس غريق

من المهاجرين ظل يشرب الردى

من لجة الخليج والقرار

وفي العراق ألف أفعى تشرب الرحيق

من زهرة يربها الفرات بالندى

ولا شــك أن الشــاعر أراد مــن هذا المقطع وغيره إظهار هذا التــناقض الحاد بين وضعين مختلفين؛ مما له أثر ظاهر في هذه المفارقة التصويرية، مهاجر يشرب الردى، وألف أفعى تشرب الرحيق.

❑ البنية اللغوية:

من المسلم به أن اللغة تقيم علاقات جديدة بين الإنسان والأشياء، وبين الأشياء والأشياء، وبين الكلمة والكلمة، وهي تعبيرية جمالية انفعالية تستخدم للتعبير عن أحاسيس واتجاهات عند الآخرين [٣٧]، والشعر توظيف للغة، واللغة ظلال للمعاني يقوم الشاعر باستغلالها " إلى أبعد حدود الاستغلال ... وما توحي به العبارات مع معناها من ذكريات وتجارب ذات أثر قوي في النفوس، وما استقر بها من عاطفة" [٣٨]، وينقل بعض الباحثين عن السياب أنه قال عن اللغة في العمل الشعري: " يجب أن نضع عليها الإصبع" [٣٩]، وفي نقل آخر هو " إن الشاعر الحديث الذي خلق له الأوائل إرثًا هائلاً من الألفاظ التي رثت لكثرة ما تداولتها الألسن والأقلام-مكلّف أن يعيد إليها اعتبارها، وينفخ فيها من روح الشباب " [٤٠].

من هنا فإن السياب يدرك أن الشعر تشكيل لغوي، وأن اللغة تتخطى عملية التوصيل إلى الإبداع والتشكل في صور دلالية خلاقة للتعبير عن الرؤية؛ لتتجسد في ذهنية المتلقي بأبعادها المتنوعة، حسب وعي القارئ، والحق أن السياب هنا يملك تلك اللغة التي تجعل القارئ يدخل في نسيج القصيدة لا أن يعيش على هامشها.

لنأخذ مثلاً اللفظة كيف تعامل معها، فبعض الألفاظ تتخذ وزنًا معنويًا في القصيدة أكثر من دلالاتها لو كانت مفردة: ينأى، تبسمان، تورق، تنبض، سرّح، تذوب، كركر، لجَّ، نشيج، دثار، ... إلخ.

ومعجـــم السياب أبرز ما يميزه هنا جملة المشبه والمشبه به، فهو ملىء بأدوات التشبيه وأحرف النداء، وعكازات لغوية لا حصر لها [٤١].

عيناك غابتا نخيل ساعة السحر

كأن أقواس السحاب تشرب الغيوم

فيرجع الصدى كأنه النشيج

كأنها تهم بالشروق

كالحب، كالأطفال

يا خليج يا واهب المحار والردى

والحـــق أنـــه اســـتطاع في هذه القصيدة، أن يصور لنا مشاعره وأحاسيســـه، وليس فقط بنقلها نقلاً مباشرًا، استطاع أن ينتقي الألفاظ ذات الإيحـــاءات الأعمق أثرًا في الفكر والحب، ورغم أن الإفصاح عما يموج فـــي النفس من معان صعب على اللغة أحيانًا، إلا أن الشاعر يملك كفاءة وموهبة، ويعي الطرق السليمة في التعبير والصياغة الفنية.

ونجـــده يســـتخدم ألفاظ الطبيعية بكثرة: الظلام والضياء، الكروم والأقمـــار، الســـحاب البحـــر النجوم، فضلاً عن المطر الذي بنيت عليه القصـــيدة، والحـــق أن هذه الألفاظ لم تكن اعتباطية بحال، بل كان يمليها النسيج العام للعمل الشعري، ثم الهدف الذي يرومه الشاعر من جميع هذه الأشـــياء، التـــي تخـــتلف باختلاف موقعها من الجملة، ولم يكن الشاعر مصـــورًا ينقل إليك الطبيعة بما فيها من عناصر الجمال، ولكنه يريد أن يحملك على إحساس ما لا يحسه إلا القارئ المتذوق:

كأن أقواس السحاب تشرب الغيوم

وقطرة ... فقطرة تذوب في المطر

وكركر الأطفال في عرائش الكروم

ودغدغت صمت العصافير على الشجر

أنشودة المطر

مطر

مطر

مطر

ألا ترى كيف تكون أقواس السحاب شاربة للغيوم، ونحو قوله:

والموت، والميلاد، والظلام، والضياء ...

والعجـــب هنا من هذه المفارقة التي تتم في ظاهرها عن تناقض، ولكنها تحكي لنا نفسية الشاعر في تلك المرحلة، الموت وما يوحي به من القضـــاء، الحياة والميلاد وما يشيان به من بعث، وهكذا الظلام وما فيه من انعدام الرؤية، والضياء وما فيه من انبثاق لها، كل هذه الألفاظ وهذه اللغة لا يتقنها إلا الشاعر الحذاق.

ونجـــد بعض الألفاظ تنبئ عن الظرف والحالة الفكرية التي كان يعيشها الشاعر، وتطلعه نحو مستقبل العراق:

وكل دمعة من الجياع والعراة

وكل قطرة تراق من دم العبيد

فهي ابتسام في انتظار مبسم جديد

ومــن الظواهر الأسلوبية أيضًا ذات الصلة باللغة ظاهرة التكرار، فظــلاً عــن كــونه خصيصة أساسية في بنية النص، فهو أحد الأضواء اللاشعورية التي يسلطها الشعر على أعماق الشاعر [٤٢].

وهو كما يقول ابن الأثير: " إن المفيد من التكرار يأتي في الكلام تأكيدًا وتشييدًا من أمره، وإنما يفعل ذلك للدلالة على العناية بالشيء الذي كررت فيه كلامك ... " [٤٣].

ولا شــك أن تكرار الشاعر هنا له وظيفة دلالية لا يمكن أن تؤخذ علــى أنهــا مــن باب ملء الفراغ، بل إن لفظة المطر المكررة في هذه القصــيدة تدل على إلحاح الشاعر عليها؛ لأنها بمثابة بؤرة النص، وهذا ظاهــر من تكرار لفظة "المطر"، أنها تتكرر ثلاث عشرة مرة، دون أن أجمــع لهــا اللازمــة الإيقاعية، ثم هناك كلمة "الخليج" التي تتكرر سبع مرات، و"العراق" خمس مرات، و"الردى" خمس مرات ... وهكذا يكون أثر تكرار الكلمة في القصيدة، "فالمطر" بالرغم من دلالته الرمزية– كما مر بنا– فإنه يعبر عن دورة الحياة المتكاملة، ويمنح إيقاعًا خارجيًا تزداد القصيدة به قوة وجمالاً، وينتظر الأثر الذي يحدثه هذا المقطع أيضًا:

أصيح: يا خليج يا خليج

يا واهب اللؤلؤ، والمحار، والردى

فيرجع الصدى

كأنه النشيج

: يا خليج

يا واهب المحار والردى

الصيحة هنا صرخة احتجاج على يمنحه الخليج من ثراء، واستطاعت اللفظة أن تكون إيقاعًا لغويًا منظمًا ، وأن يمتزج بالجو العام الذي بدأه في القصيدة، واستطاع التسلل إلى بنية النص، ويكون مع العنوان بؤرة مهمة؛ لارتباطه بالهدف العام للقصيدة.[٤٤]

❑ البنية الإيقاعية:

برغم التحول الذي طرأ على القصيدة العربية، فإنها ما كانت لتتخلى عن الإيقاع مهما كانت النتوءات التي حدثت فيها، وإن القارئ المنصف المتذوق لا يمكن له أن ينحّي ذائقته العروضية في قراءته للشعر الحديث، وإنه يؤمن بما ذكره ابن رشيق مثلاً في تحديد ماهية الشعر الذي جعل الوزن " أعظم أركان حد الشعر، وأولاها به خصوصية "[٤٥].

والحق أن ما أشارت إليه "نازك الملائكة" هو جزء من العملية الإبداعية، من أنه "مهما حشد الشاعر من صور وعواطف، لا بل إن الصور والعواطف لا تصبح شعرية بالمعني الحق إلا إذا لمستها أصابع الموسيقى ونبض في عروقها الوزن" [٤٦].

ولا جدال أن الناحية الإيقاعية لها أهميتها في نقل القيمة التعبيرية والتصويرية إلى المتلقي، واللغة الشعرية من دون موسيقى تظل تدور على محور ثابت؛ فلا حوار ولا تفاعل يمكن أن يوجد مع المتلقي.

بــل إن الوزن هو بمثابة الروح التي تكهرب المادة الشعرية حين تصير شعرًا بحق، فلا شعر من دونه (٤٧).

ولعمــري إن هــذه مسلمة نقدية لما لها من قيمة فنية في الشعر، وهذه القصيدة فيها نمطان ظاهران من الموسيقى:

١- **خارجية**:وهي تلك التي تعتمد على الصورة الزمنية "التفعيلة"، أو الإطار الذي قامت عليه القصيدة.

إذ جــاءت علــى طريقة الشعر الحديث الناضج، الذي يعتمد على الدفقــة الشعرية حينًا، والتفعيلة الواحدة أحيانًا، وغالب تفعيلاتها من بحر الرجــز، ووزنــه الأصلي كما هو معروف مستفعلن مكررة ست مرات، وكثيــر مــن أسطر القصيدة قائم على المشطور منه " وهو البيت الذي يتكون من ثلاث تفعيلات ... ويطرأ على آخره كثير من التغيرات " (٤٨)، ونجــد في حشو هذه القصيدة ظاهرتين من الزحاف حذف ساكن السبب الأول.

عيناك غا / بتا نخي

/0/0// 0 //0 //0

وحذف ساكن البيت الثاني

كأنما تنبض في

//0// 0 /0 ///0

وإن قلّتْ الحالة الثانية

وجــزء كبيــر منها قائم على تمثيل وحدة إيقاعية متكاملة؛ إذ كل سطر يحتوي على ثلاث تفعيلات مع زيادة وتد مفروق في آخر السطر /

/ 5، وهــذا الاكتمال الموسيقي تبعه اكتمال إيقاعي يعطي لكل سطر نهاية صوتية تحكم إغلاقه من ناحية الإيقاع" (٤٩).

عيناك غابتا نخيل ساعة السحر

أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر

عيناك حين تبسمان تروق الكروم

ولا يعنـــي أن الظاهــرة مضــطردة؛ إذ نجد بعض المقاطع غير مكتملة السطر كالعادة الغالبة كما سيأتي:

قالوا له: بعد غد تعود

لابد أن تعود

وقوله:

ومنذ أن كنا صغارًا، وكانت السماء

تغيم في الشتاء

ويهطل المطر

وهكــذا تمضـــي بعض مقاطع هذه القصيدة، إذ تبدأ بنقاط وتنتهي بــنقاط مخــتلفة، وما يوحي به من أثر نفسي لدى الشاعر، إذ تتغير وفقًا لحالته، وفي ظني أن ذلك يعد مبررًا ظاهرًا لعملية التغيير.

وهــنالك ظاهرة إيقاعية أخرى، وهي ما يلحظ من كمال وتناقص في مقاطع القصيدة، وعلى مستوى بعض الجمل:

فالقصيدة كما سبق من بحر الرجز:

مستفعلن مستفعلن مستفعلن فعلن

واســـتمر هذا على سبعة عشر سطرًا شعريًا، وأما السطر الثامن عشـــر جاءت " أنشودة المطر " لتكسر هذا الوزن، ثم يقتصر على تكرار لفظة "مطر" مما يزيد الإيقاع انكسارًا:

كأن أقواس السحاب تشرب الغيوم

وقطرة فقطرة تذوب في المطر

وكركر الأطفال في عرانش الكروم

دغدغدت صمت العصافير على الشجر

أنشودة المطر

مطر

ومن ذلك أيضًا قوله:

أصيح: يا خليج يا خليج

يا واهب اللؤلؤ والمحار والردى

فيرجع الصدى

كأنه النشيج

يا خليج

يا واهب المحار والردى

إذ نجــد طولاً وقصرًا في الجمل وإسقاطًا لبعض الألفاظ؛ مما له أكبــر الأثر في الإيقاع، بل إن هذا التموج والاختلاف السطري يعد من أهم ركائز هذه القصيدة، ولو لاحظنا ما يحدث بعد تكرار لفظة " مطر " من اختلاف في عدد الأسطر والتفعيلات لأدركنا ذلك.

ومن اللافت أيضًا في العملية الإيقاعية، توافر التنوين والتضعيف، وهمـــا موجــودان داخـــل الســـطر الشعري، فالتنوين يتراوح بين الضم والكسر، ويقل الفتح، من ذلك قوله:

وتغرقان في ضباب من أسى شفيف

ونشوة وحشية تعانق في المطر

وقطرة فقطرة تذوب في المطر

فهي ابتسام في انتظار مبسم جديد

أو حلمة توردت على فم الوليد

ومن أمثلة الفتح:

كأن طفلا بات يهذي قبل أن ينام

ومنذ أن كنا صغارًا كانت السماء

ويظهـــر أن بعـــض أنواع التنوين تمثل نهاية التفعيلة، بل قد تمثل تفعيلة مستقلة:

ونشوة   وحشية

//0//0   /0/0//0

وقطرةٌ   فقطرة

O//O// O//O//

وأما التضعيف فمن أمثلته:

عيناك غابتا نخيل ساعة السحر

يرجّه المجداف وهنا ساعة السحر

والموت والميلاد، والظلام والضياء

ومــن الظواهــر الإيقاعــية ما سبق الإشارة إليها، وهي ظاهرة التكــرار، فإلــى جانــب ما مر بنا من أهمية تركيز الشاعر على معنى محــدد، فــإن لهــا أثرًا إيقاعيًا بارزًا، إنها عملية تكثيف على مستويين: صوتي ودلالي.

والســياب فــي هــذه القصيدة يتراوح تكراره بين تكرار اللفظة، والجملة والمقطع.

وأشــرت إلــى المساحة التي احتلتها لفظة مطر، وأن ترددها في ثــنايا القصيد وبالأخص في آخر بعض المقاطع ليس أمرًا اعتباطيًا، فهي تشــبه الخاتمــة واللازمة للمقطع، وأن ترديدها بهذه الطريقة له أثر نفسي إيقاعي، بل اللفظة نفسها تشبه في نغمتها تردد المطر" فعل //O ".

ولــوحظ أنهــا تأتــي مرتين أحيانًا، وأحيانًا ثلاث مرات، بل إنها ترتبط أحيانًا بالغناء والنشيد والحركة:

وينثر الغناء حيث يأفل القمر

مطر

مطر

عواصف الخليج، والرعود، منشدين

مطر

مطر

مطر

رحى تدور في الحقول ... حولها بشر

مطر

مطر

مطر

يرن في الخليج

مطر

مطر

مطر

ومن الجمل التي تكررت:

قالوا له: بعد غد تعود

لا بد أن تعود

فالتكــرار جــاء أشبه بالخاتمة الصوتية، إلى جانب ما قد يحتاجه الطفــل وقت الحاجة من التسلية بالتنغيم والهدهدة، بل إن الحالة استدعت التكرار بتلك الطريقة؛ لأن الإلحاح جاء وقت النوم.

كأن طفلاً بات يهذي قبل أن ينام

بأن أمه التي أفاق منذ عام

فلم يجدها، حين لج في السؤال

قالوا له: بعد غد تعود ...

لا بد أن تعود

ومن ذلك التكرار:

يا واهب اللؤلؤ، والمحار، والردى

يا خليج يا واهب المحار والردى

فقــد كانت الجملة وما فيها من نداء، ونقص للفظة مهمة "اللؤلؤ"، أشبه بالخاتمة للمقطع، وأنها ذات أثر صوتي، فالألف المقصورة وما فيها مــن مد صوتي مناسب للنداء، وأما تكرار المقطع فنحو قوله في خاتمة المقطع السابق:

أصيح: يا خليج يا خليج

يا واهب اللؤلؤ والمحار والردى

فيرجع الصدى

كأنه النشيج

يا خليج

يا واهب المحار والردى

هذا المقطع بذاته يأتي مقدمة مقطع آخر:

أصيح يا خليج يا خليج

يا واهب المحار والردى

وينشر الخليج من هباته الكثار

▢ القافيـــــــــة:

لا يمكـــن لأي دارس ومـــتذوق للشعر أن يشك في القيمة الكبرى للقافـــية فـــي موسيقى النص الشعري؛ لما تحدثه الأصوات المتكررة من أثر.

وإن حـــاول شـــعراء التفعيلة التخلص من القافية الموحدة، إلا أن الرواد منهم كانوا على دراية بمكانتها الإيقاعية.

ولـــو ذهبنا لنفتش عن مدى تعدد القافية في هذه القصيدة لوجدناها منثورة بشكل لافت على مستوى القصيدة.

فقافية الراء التي هي عمدة القصيدة تحتم على الشاعر وجودها من خـــلال كلمة "مطر"، فتنتشر بكثرة؛ إذ وردت أكثر من اثنتي عشرة مرة إلى جانب لفظة "مطر" ، "المطر"، وهذا يعطينا دلالة على أن الشاعر ما كان له أن ينفك بحال عن القافية، وأن ذلك ينفي الرتابة والملل، وأنها لم

تكــن متصنعة بل ضرورة؛ إذ لم يكن للشاعر أن يستغني عنها بحال، بل إنها عميقة التشابك في بنية النص.

إن القافــية فــي هذه القصيدة تفاجئنا من أول وهلة، وورودها في بداية القصيدة تذكرنا بالقصيدة العربية المصرعة:

عيناك غابتا نخيل ساعة السحر

أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر

ولا يكــاد يــنفك عـــن الالتزام بالقافية- وإن تنوعت - في أكثر مقاطـــع القصـــيدة، وذلـــك إمـــا لإيمان الشاعر بالقيمة الصوتية لها في القصيدة، وأن الجمهور يتجاوب مع ذلك النوع من الشعر.

وإما لأنه ما زال منغمسًا في ذاكرته الموروثُ الشعري القديم، ولا يستطيع التخلص منه مهما حاول.

ونجــد القافــية أحيانًا تتتالى وإن اختلفت؛ إذ يأتي التتالي مباشرة أحيانًا:

....

وترقص الأضواء ... كالأقمار في نهر

يرجه المجداف وهنًا ساعة السحر

....

والموت، والميلاد، والظلام، والضياء

فتستفيق ملء روحي رعشة البكاء

ونشوة وحشية تعانق السماء

وأحيانًا يفرق بينهما بسطرين:

عيناك حين تبسمان تورق الكروم

وترقص الأضواء ... كالأقمار في نهر

يرجه المجداف وهنًا ساعة السحر

كأنما تنبض في غوريهما النجوم

ففرق بين "الكروم" و"النجوم" ووالى بين " نهر" و "سحر"

ويلحظ أن الشاعر قد يكرر اللفظة نفسها في أكثر من مقطع، بل داخل المقطع أيضًا، فدع عنك لفظة المطر المستدعاة التي حتمها جو القصيدة العام وموضعها، لكن ننظر مثل لفظة القمر

أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر

كنشوة الطفل إذا خاف من القمر

وينثر الغناء حين يأفل القمر

ولا شك أن هذه الطريق لا يمكن أن تكون عفوية، بل هي نتيجة من نتائج الإيمان بأثر القافية، حتى وإن تغيرت وتبدلت وتكررت؛ إذ صارت القافية هي النهاية التي تنتهي عندها الدفقة الشعورية، وهي أنسب نهاية من الناحية الإيقاعية.

ولعل من أهم الظواهر في قافية هذه القصيدة أيضًا كثرة ما جاء منها على حرف الراء؛ إذ بلغت أكثر من سبع وعشرين مرة، مع عدم حساب لفظة "مطر" بدون أل التعريف- بينما تكررت لفظة "المطر" بأل

التعـــريف إحـــدى عشرة مرة؛ مما يعني أن الشاعر كان يهدف إلى ذلك لتتوافق النغمة الإيقاعية، وأن تكررها له صلة قوية بمعاني القصيدة، وأن بينها انسجامًا وتآلفاً ظاهرًا.

واخـــتلفت القافية من مقطع لمقطع، ونجد قافية الدال اثنتي عشرة مـــرة، بيـــنما حـــرف الكاف لم يرد إلا مرتين، وعمومًا كل ذلك ساعد الشـــاعر علـــى طول النفس من جهة وضبط موضوع القصيدة من جهة أخرى.

ثم إن الحقيقة أن الشاعر ما كان له أن يتخلى عن القافية برغم أن القصـــيدة ثورية في مضمونها، وأنها تمثل مرحلة النضج الشعري لديه، واســـتواء التجربة الشعرية على هذه الطريقة يدل على الضبط والاتزان الفني.

ومن ظواهر القافية: أن بعضها يستدعيه سياق اللفظة التي تسبقها، مثلاً قوله:

قالوا له: بعد غد تعود

فـــإن إصرار الطفل على السؤال عن أمه كما أشار الشاعر، وقوله: "بعد غد" فإنه من الطبيعي أن يأتي بـــ" تعود". ولفظة " النشيج":

فيرجع الصدى كأنه النشيج

استدعتها لفظة الخليج في السطر الشعري قبلها:

أصيح: يا خليج يا خليج

إلـــى غير ذلك من الأمثلة التي تدل على طبيعة استدعائها، وأن الشاعر ما كان له أن يوردها اعتباطًا.

وقـــد وقع الشاعر– أثناء اهتمامه بالقافية في الإتيان بألفاظ يساق إليها من أجل القافية كقوله:

كأن صيادًا حزينًا يجمع الشباك

ويلعن المياه والقدر

فلفظـــة "القـــدر" لم يأت بها الشاعر إلا للقافية؛ لأن المياه العائقة للشباك منعت ذلك الصياد من الصيد برغم حالته الحزينة.

ومن ذلك قوله:

لم تترك الرياح من ثمود

في الواد من أثر

فلفظة ثمود، أتت لتناسب بداية المقطع، وإلا فإن القرآن قد صرح أن قوم ثمود لم يهلكوا بالريح قال تعالى: ﴿**فأما ثمود فأهلكوا بالطاغية * وأما عاد فأهلكوا بريح صرصر عاتية**﴾ [الحاقة: ٥-٦].

وعمـــومًا فهذه القصيدة تحمل من الثراء ما يجعلها تعد من عيون قصـــائد الشاعر، وأنها من القصائد الحية، التي تعد نموذجًا للشعر الجديد الـــذي ينبغـــي الاحتفاء به، والتنبيه على مضامينه، وإن اختلفنا معه في بعض الجنوح الفكري.

النتائج

إن هذه القصيدة تعطينا صورة عما استقر عليه الاتجاه الفني لدى السياب، واكتمال الرؤية الفنية لديه.

إنها تعطينا نموذجًا على الاتجاه الفكري لدى السياب، في مرحلة من مراحل حياته وخوض الشاعر معمعة العراك الفكري بشعره، إنها تعطينا أيضا دلالة على سعة ثقافة السياب المتعددة، والقدرة على استرفاد تلك الثقافة في شعره.

إن القصائد الجيدة عادة ما تفرض نفسها على القارئ، برغم الاختلاف مع رؤية الشاعر في طرحه الفكري العام، وأن ذلك لا يمنع من الإيمان بقدرة الشاعر فنيًا وفكريًا.

إن الرؤية المطروحة في هذه القصيدة رؤية صالحة للتجدد؛ لأن الظروف الحالكة تحييها.

☐ أما التوصية التي أود الإشارة لها:

فهي الدعوة إلى إظهار النماذج الشعرية العالية على مستوى الشعر العربي عامة والشعر الحديث والمعاصر خاصة؛ لتبعث الأمل في حياة هذه الأمة، ثم لنزيح من أذهاننا النماذج المهترئة التي تلوكها الصحف والمجلات وبعض دور النشر، التي توغل في الغموض وتزيد القارئ المنصف تأزمًا مع كثير من النماذج المطروحة على الساحة.

والله الموفق والهادي.

هوامش البحث

١-الاغتراب في شعر بدر شاكر السياب: أحمد عودة الشقيرات،ص ٧٠.
٢-الأسطورة في شعر بدر شاكر السياب:عبد الرضا علي، ص ١٥٤.
٣-الاغتراب في شعر العراقي: محمد راضي جعفر، ص ١٥٠.
٤-الأسطورة في شعر السياب، ص ١٦٦، وانظر قصيدة "الرؤيا".
٥-الاغتراب في شعر بدر شاكر السياب ص ١١٣، وانظر قصيدة "وداع" و" غريب على الخليج".
٦- نفسه ص ١١٦، ١٢٣.
٧-نفسه ص ١١١.
٨-بدر شاكر السياب دراسة في حياته وشعره: إحسان عباس،ص ٣٠٦.
٩- نفسه ص ٣٠٣.
١٠-الاغتراب في شعر بدر شاكر السياب ص ١٥٤.
١١-نفسه ص ٧٣.
١٢-بدر شاكر السياب: دراسة في حياته وشعره ص ٣٠٨.
١٣-ديوان بدر شاكر السياب: المجموعة الكاملة- ص ٤٧٤-٤٨١.
١٤-لغة الشعر العربي الحديث: السعيد الورقي، ص ٢٧٥.
١٥-بدر شاكر السياب دراسة في حياته وشعره ص ١٥٦.
١٦ -نفسه ص ١٥٦.
١٧-الأسطورة في الشعر العربي الحديث: أنس داود، ص ٢٧٦.
١٨-رماد الشعر دراسة في البنية الموضوعية والفنية للشعر الوجداني الحديث في العراق: عبد الكريم راضي جعفر، ص ٢٢١.
١٩-البيت للشاعر عمر أبو ريشة: ديوانه- المجموعة الكاملة ص ٤٩٣.

٢٠-الصورة الشعرية صبحي البستاني ص ٣٤.
٢١-الاغتراب في الشعر العراقي ص١٠٠.
٢٢-علم البيان دراسة تحليلية لمسائل البيان: بسيوني عبد الفتاح ص ١٨٧.
٢٣-رماد الشعر ص ٢٢٥.
٢٤-اللغة الشاعرة : عباس العقاد، ص ١٥٨.
٢٥-علم البيان دراسة تحليلية لمسائل البيان ص ١٥٨.
٢٦-المفارقة في الأدب: دراسة في النظرية والتطبيق: خالد سليمان ص٣٤.
٢٧-علم البيان دراسة تحليلية لمسائل البيان ص ١٤٦.
٢٨-جماليات الأسلوب: الصورة الفنية في الأدب العربي:فايز الداية ص١٤٣.
٢٩-أسرار البلاغة: عبد القاهر الجرجاني، ص ١١٦.
٣٠-دراسات أدبية في الشعر العربي الحديث:محمد المصري،ص ٢١٤.
٣١-الرمز والرمزية في الشعر المعاصر: محمد فتوح، ص ٣٤٣.
٣٢-النقد التطبيقي التحليلي: عدنان خالد عبد الله، ص ٢٤.
٣٣-في نقد الشعر العربي العاصر دراسة جمالية، ص ٣٥٢. وانظر التجديد في الشعر الجديد: بواعثه النفسية وجذوره الفكرية، يوسف عز الدين.
٣٤-في نقد الشعر العربي المعاصر دراسة جمالية ص ٣٥٣.
٣٥-بدر شاكر السياب دراسة في حياته وشعره، ص ٢٥٧-٢٥٨.
٣٦-فصول في نقد الشعر الحديث: علي عشري زايد ص ٧٥.
٣٧-الاغتراب في الشعر العراقي ص ٦٧.
٣٨- من أسرار اللغة: إبراهيم أنيس ص ٣٣٦.
٣٩-رماد الشعر ص ١٧٣، انظر مصدره.
٤٠- نفسه ص ١٧٩، وانظر مصدره.

٤١-الاغتراب في الشعر العراقي ص ٧٠.
٤٢-قضايا الشعر المعاصر: نازك الملائكة ص ٢٧٦.
٤٣-المثل السائر: ابن الأثير، تحقيق بدوي طبانة ١٩٨/٢.
٤٤-رماد الشعر ص ٢٢١.
٤٥-العمدة لابن رشيق: تحقيق محمد محيي الدين ص١٣٤.
٤٦-قضايا الشعر المعاصر ص ٢٢٥.
٤٧-الاغتراب في الشعر العراقي ص ١٢٨.
٤٨-موسيقى الشعر بين الثبات والتطور: صابر عبد الدايم، ص ٩٢.
٤٩-بناء الأسلوب في شعر الحداثة التكوين البديعي: محمد عبد المطلب، ص ٣٨١.

المصادر والمراجع

١-أسرار البلاغة: عبد القاهر الجرجاني، ط ريتر، دار المعارف استنبول ١٩٥٤.

٢-الأسطورة في شعر بدر شاكر السياب، عبد الرضا علي، ط٢ بيروت، دار الرائد العربي ١٩٨٤م.

٣-الأسطورة في الشعر العربي الحديث: أنس داود، دار الجيل للطباعة، مصر ١٩٧٥.

٤-الاغتراب في شعر بدر شاكر السياب: أحمد عودة الله الشقيرات، ط١ عمان، دار عمان ١٤٠٧هـ.

٥-الاغتراب في الشعر العراقي: محمد راضي جعفر، ط١، اتحاد الكتاب العربي ١٩٩٩م.

٦-بدر شاكر السياب دراسة في حياته وشعره: إحسان عباس،ط٦ بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ١٩٩٣م.

٧-بناء الأسلوب في شعر الحداثة دراسة في التكوين البديعي: محمد عبد المطلب ط١،١٩٩٠م.

٨-جماليات الأسلوب الصورة الفنية في الأدب العربي: فايز الداية، ط٢ دار الفكر المعاصر بيروت ١٤١١هـ.

٩-دراسات أدبية في الشعر العربي الحديث: محمد المصري، ط١ دار الفرقان ١٤٠٤هـ.

١٠-ديوان بدر شاكر السياب: المجموعة الكاملة، بيروت، دار العودة .

١١-رماد الشعر دراسة في البنية الموضوعية والفنية للشعر الوجداني الحديث في العراق: عبد الكريم راضي جعفر، ط١، الشئون الثقافية العامة، العراق ١٩٩٨م.

١٢-الرمــز والرمزية في الشعر المعاصر: محمد فتوح أحمد، ط٣، دار المعارف مصر ١٩٨٤.

١٣-الصورة الشعرية: صبحي البستاني، ط١ دار الفكر اللبناني، بيروت ١٩٨٦م.

١٤-علم البيان دراسة تحليلية لمسائل البيان: بسيوني عبد الفتاح بسيوني عــبد الفتاح، فيود ط٢، مؤسسة المختار، دار المعالم الثقافية ١٤١٨ هـــ.

١٥-العمدة في محاسن الشعر ونقده: ابن رشيق القيرواني، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، ط٢ بيروت، ١٩٧٢م.

١٦-فصـــول فـــي نقــد الشــعر الحديث: علي عشري زايد، ط١ مكتبة الشباب، القاهرة ١٩٩٨م.

١٧-في نقد الشعر العربي المعاصر دراسة جمالية: رمضان الصباغ، ط ١ دار الوفاء، الإسكندرية ١٩٩٨م.

١٨-قضـــايا الشـــعر المعاصر: نازك الملائكة، ط٧ دار العلم للملايين، بيروت ١٩٨٣م.

١٩-اللغة الشاعرة مزايا الفن والتعبير في اللغة العربية: عباس محمود العقاد، مطبعة الاستقلال الكبرى.

٢٠-لغة الشعر العربي الحديث مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية: السعيد الورقي ط دار المعرفة الجامعية الإسكندرية ٢٠٠٤م.

٢١-المـــثل الســـائر:ابن الأثير، تحقيق أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار نهضة مصر الطبعة الأولى.

٢٢-المفارقـــة والأدب دراسات في النظرية التطبيق: خالد سليمان، ط١ دار الشروق عمان ١٩٩٩م.

٢٣-من أسرار اللغة: إبراهيم أنيس، ط١ دار الفكر، القاهرة.
٢٤-موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور: صابر عبد الدايم، ط٣، الخانجي القاهرة ١٤١٣هـ
٢٥-النقد التطبيقي التحليلي: عدنان خالد عبد الله، ط١ دار الشئون الثقافية العامة العراق ١٩٨٦م.

تأثير التيارات السياسية
في لغة القرن العاشر الهجري على اللغة

د. حسنة عبد الحكيم عبد الله الزهار(*)

يـأتي القـرن العاشر الهجري ختاما للألفية الهجرية الأولي، ويأتي مواكبا للقـرن السـادس عشر الميلادي، القرن الذي أفل في العقد الثالث منه نجم دولة المماليك الثانية (المماليك البرجية)، وصعد نجم الدولة العثمانية علي يد سليم الأول الـذي ضم سوريا وبلاد العرب ومصر إلي مملكته سنة ١٥١٧ م - ٩٢٣ هـ، وحمـل آخـر خليفة للمسلمين من القاهرة إلي القسطنطينية (الآستانة بعد ذلك)، وبـذلك أصـبح سلاطين العثمانيين بعد ذلك أصحاب السلطة الدينية، كما كانوا أصحاب السلطة الزمنية (سادة الدين والدولة).

وبذلك يكون الربع الأول من القرن العاشر الهجري معاصرا لنهايات دولة المماليك الـبرجية الذين كانوا من أصول شركسية، أما ثلاثة أرباع القرن الأخري فقد شهدت الحكم العـثماني الذي امتد لمدة أربعة قرون، ونظرا لما تميزت به هذه الحقبة من تيارات سياسية عنيفة ومؤثـرة فسوف يتناول هذا البحث أحداث هذه الحقبة ببعض التفصيل لاستنطاق الأثر الذي انعكـس علي اللغة آنذاك، والذي تمثل في كتابات شهود هذا العصر المختلفة، ولذا فسوف ينقسم هذا البحث إلي: مقدمة تاريخية وفصلين وخاتمة.

١- المقدمة التاريخية تضم :

- بداية القرن العاشر الهجري (٩٠١- ٩٢٣هـ) التي شهدت نهايات الدولة المملوكية وطبيعة هذه المرحلة
- مـن (سـنة ٩٢٣هـ - ١٠٠٠) أي من هزيمة المماليك وانتصار الدولة العثمانية ، والتغيرات التي واكبت هذه الأحداث حتي نهاية القرن العاشر وبداية الحادي عشر
- النتائج الطبيعية لأحداث العصر

٢- الفصل الأول: لغة الربع الأول من القرن العاشر متمثلة في نموذج للمؤرخ ابن إياس (ت ٩٣٠) من كتابة (بدائع الزهور في وقائع الدهور) .

٣- الفصل الثاني: لغة نهاية القرن العاشر وأثرها في القرن الحادي عشر متمثلة في لغة يوسف المغربي (ت ١٠١٩) في نموذج من كتابه (دفع الإصر عن كلام أهل مصر).

٤- خاتمة تضم أهم نتائج البحث .

(*) أستاذ مساعد علم اللغة / قسم اللغة العربية وآدابها - كلية البنات - جامعة عين شمس.

أولا – بداية القرن العاشر (٩٠١-٩٢٣هـ) الفترة التي شهدت آخر حكام دولة المماليك:

يقول دكتور يوسف زيدان :

(لما بدأ القرن العاشر الهجري وآذنت شمس الألفية الهجرية الأولي بالمغيب، لم يكن أهلونا آنذاك يفكرون في إقامة الاحتفالات، وإنما اهتاجت ظنون البعض من أجدادنا، إذ اعتقدوا أن هذه الأمة سوف تندثر مع مجيء الألف (الهجرية الثانية)، وأن يوم القيامة قد دنا موعده!، وانتشرت وقتها هذه الأوهام وعششت في الأذهان فما كان من الإمام جلال الدين السيوطي (ت ٩٢١) إلا أن تصدي لها، نافضا عن أمته هذا الظن الطنان برسالة طريفة، ظريفة العنوان (الكشف عن مجاوزة هذه الأمة الألف)[١]

هكذا كان استقبال العالم العربي والإسلامي لختام الألفية الهجرية الأولي، ولكن إذا عرف السبب فقد يبطل العجب، أو يتأكد، وقد يساعد بسط الأحداث التالية في التفسير والتعليل.

ونبدأ الحديث بتقديم صورة تاريخية لدولة المماليك بحيث نستعين بها لتكون الإطار المحيط بظروف هذا البحث ، ونبدأ من حيث بدأ الأستاذ الدكتور سعيد عاشور بتصوير سبب تفرد الدولتين الأيوبية والمملوكية عمن سبقها من الدول الإسلامية، يقول: (إنه من الأهمية بمكان أن نعلل للترابط بين دولتي الأيوبيين والمماليك، وهو الترابط الذي جعل منهما – فيما يتعلق بنظم الحكم - وحدة واحدة أكسبت الدولتين طابعا متكاملا له شخصيته التي تميزه عن الدول السابقة واللاحقة، ولإيضاح ذلك نقول إن مصر في العصرين الأيوبي والمماليكي[٢]

خضعت لحكومات غير عربية الأصول معظم حكامها من عنصر الترك أو قريبي الصلة بالعنصر التركي، وهؤلاء استأثروا بحكم مصر وأهل مصر، وأدخلوا من النظم فيما يتعلق بالحكم لمسات غير عربية، وفي معظم الأحوال اعتمدوا في قوتهم، وتثبيت سلطانهم علي غير العنصر العربي، وبذلك خالفوا ما كان سائدا في الدول الإسلامية التي قامت قبلهم وبعدهم علي أرض مصر. ثم إن المماليك الذين استأثروا بحكم مصر بعد انتهاء عصر بني أيوب استقوا الكثير من نظمهم مما كان سائدا في زمن الدولة الأيوبية مما جعل الترابط يبدو قويا بين الدولتين الأيوبية والمماليكية، والمقصود بمصطلح مماليك أنهم في أصولهم الأولي كانوا مملوكين لسادتهم بني أيوب لذلك نسبوا إلي هذه الملكية، وفي نفس الوقت ورثوا عن سادتهم الأيوبيين الكثير مما كان سائدا عندهم ، فإذا تذكرنا أن بني أيوب أنفسهم لا يرجعون إلي أصول عربية،

---

(١) د. يوسف زيدان / المخطوطات الألفية كنوز مخفية / ط١/ ص٥و٦ / كتاب الهلال العدد ٦٤٦/ دار الهلال القاهرة ٢٠٠٤

(٢) دأب د. سعيد عبد الفتاح عاشور علي النسب للجمع مماليك ، وقد أقر مجمع اللغة مؤخرا النسب إلي الجمع بعد أن شاع ذلك في لغة الصحافة وتداولته الناس

إنما يرتبطون من ناحية الأصل والجنس بأصول من الترك والأكراد والتركمان– ومن شاكلهم – أدركـنا أن الأصول لابد وأنها تركت بصماتها في الأوضاع السائدة فيما أسميناه العصر الأيوبي المماليكي، وقد أدرك هذه الحقيقة القلقشندي صاحب (صبح الأعشي) فقال (ما استقر عليه الحال من ابتداء الدولة التركية (أي دولة سلاطين المماليك) وإلي زماننا علي رأس الثمانمائة، مما أكثره مأخوذ من ترتيب الدولة الأيوبية التي هي أصل الدولة التركية)(١)

لكن تبعية دولة المماليك لدولة بني أيوب التي يشير إليها الدكتور عاشور كانت من أهم مشكلات دولة المماليك وهنا تشير الأستاذة الدكتورة رشيدة عطا إلي المأزق الذي وجد المماليك أنفسهم واقعين فيه بعد تولي مقاليد الحكم، فمع بداية دولة المماليك طرحت مشكلة الشرعية من فئات ومستويات عديدة علي المستوي الديني والسياسي والشعبي، فعلي المستوي الشعبي ذكر ابن إياس أنه لم يكن في البداية تقبل لتولي المماليك عرش السلطنة فقد رأوا فيهم حكامـا لم ينشئوا علي الإسلام، ولم يكن هناك رضا عام علي سلطة أيبك، لم يرض أهل مصر عنه.

١– (فكان إذا ركب يسمعه العوام ما يكره، ويقولون له نحن ما نريد إلا سلطانا رئيسا ولد علـي فطرة الإسلام(٢)، ونفس الرأي رددته قبائل العربان في الصعيد والبحيرة الذين رأوا في المماليـك عبـيدا، فاعتبروا الأيوبيين خوارج، والمماليك عبيدا للخوارج لا توجب لهم طاعة، وقالوا نحن أصحاب البلاد.

وعلي المستوي الديني فإن الشيخ عز الدين بن عبد السلام طعن في شرعية تولي بعض المماليـك الحكم لأن حكم الرق قائم عليهم ولا يصح لهم بيع ولا شراء ولا نكاح فتعطلت مصـالحهم بذلك، ومن الواضح أن المماليك أنفسهم كانوا يشعرون في البداية بنوع من عدم الثقة في التقبل العام لحكمهم، ورغم هذا فقد استمرت دولتهم من ١٢٥٠– ١٥١٧م، وهنا تتسـاءل د. رشيدة: كيف استطاع المماليك حكم مصر لفترة تقرب من ثلاثة قرون؟ وما هي العوامل التي لجئوا إليها لإكساب حكمهم صفة الشرعية؟(٣)

---

(١) د. سـعيد عبد الفتاح عاشور/ مقال (أضواء علي أنظمة الحكم في مصر في العصرين الأيوبي والمملوكي) منشور في (حكومة مصر عبر العصور: أعمال ندوة لجنة التاريخ والآثار من ٢٢–٢٣ أبريل ٢٠٠٠/ إعداد د.عبد العظيم رمضان)/ ص ١٤٧و١٤٨/ الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠٣.

(٢) د. رشيدة عطا/ مقال شرعية الحكم في دولة المماليك / منشور في(حكومة مصر عبر العصور .... مرجع سابق/ ص١٥٣و ١٥٤.

(٣) المرجع السابق/ ص١٥٥

وهنا تبرز د. رشيدة ما توصلت إليه من استقراء تاريخ الدولة المملوكية فتوصلت إلي أن المماليك قد استندوا إلي ثلاثة عوامل أو ثلاث دعائم في تدعيم شرعية حكمهم، وتتمثل هذه العوامل في:-

- العامل الأول: هو العامل الديني الذي اعتبروه ركيزة رئيسية لاعتراف الشعب بحكمهم فقاموا بإحياء الخلافة العباسية في عهد السلطان الظاهر بيبارس، ثم الحصول علي تفويض بالسلطنة من هذا الخليفة ليكتسب الشرعية، وكان من ذلك أيضا سعيهم الدائم إلي الرجوع إلي فتاوي العلماء ورجال الدين في قراراتهم فيما يختص بعزل وتولية السلاطين، وفرض الضرائب والرسوم، وإصدار الأحكام في ثوب ديني، وتمثل هذا الاتجاه أيضا في ما أقاموه من منشآت دينية وتعليمية إسلامية فكان منها المدارس والمساجد والبيمارستانات التي جعلتهم في نظر العامة حريصين علي شرائع الإسلام.
- العامل الثاني : هو عامل الجهاد، فالمماليك قد ورثوا دولة خاض مؤسسها صلاح الدين الأيوبي حروبا عديدة ضد الصليبيين جعلته بطلا للجهاد الإسلامي، فكان عليهم المضيّ في حركة الجهاد لإثبات شرعيتهم كمدافعين عن العالم الإسلامي سواء ضد الصليبيين أو ضد المغول، ولقد بدءوا عهدهم بالانتصار علي المغول في معركة (عين جالوت) التي أوقفت الزحف المغولي وحقق سلاطين دولة المماليك الأولي (البحرية) انتصارات عديدة علي الصليبيين، فسقطت قلاعهم في أنطاكية وطرابلس ثم أخيرا عكا علي يد الأشرف خليل، أما دولة المماليك الثانية(البرجيّة) فبرغم الاضطراب الذي سادها علي المستوي السياسي والاقتصادي، فقد أرسلوا حملات إلي قبرص ورودس، فخضعت قبرص ودفعت الجزية للمماليك .
- العامل الثالث: عامل القوة، وتتمثل القوة هنا في القوة الحربية والمادية، فالنظام المملوكي كان قائما علي نظام الإقطاع الحربي، وحجم الإقطاع يرتبط بالدرجة والمكانة الحربية، وهذا النظام قائم علي ثنائية الأستاذ والخشداش، فالأستاذ الأمير الذي يقوم بشراء أعداد من المماليك، ويقوم بتربيتهم ليكونوا عونا له واتباعا .

والخشداش معرب اللفظ الفارسي(خوخاتاش) أي الزميل في الخدمة وهم الزملاء الذين نشئوا عند سيد واحد فوحدت بينهم الزمالة القديمة، وكان السلطان يجمع من الطباق كل مجموعة من المماليك من نفس الجنس، ولكن رابطة الأستاذية والخشداوشية لم تمنعهم من التطلع للعرش مع عدم الإيمان بمبدأ الوراثة لاشتراكهم في نفس ظروف النشأة والتربية لا يميزهم إلا القوة المتمثلة في أعداد مماليكهم[1]

(١)المرجع السابق / ص١٥٦

ويبدو أن حرص المماليك علي تثبيت شرعية حكمهم أمام الشعب كان مظهريا وليس جوهريا، وقد أثبتت الأيام صحة حدس الشعب، ورفضه من البداية فكرة تولي المماليك الحكم، إذ سرعان ما ظهرت الأمور علي حقيقتها:

- فالعامل الديني المتمثل في الحرص علي وجود أحد الخلفاء العباسيين في مصر إلي جوار سلطان المماليك ليضفي علي وجوده في الحكم صفة الشرعية أصبح أداة في يد السلاطين له حدوده المرسومة له فإن تجاوزها كان مصيره العقاب كأي تابع من أتباع الدولة، فسجن من سجن وقتل من قتل، ناهيك عن الإهانات التي تعرض لها بعضهم[1]

والفقهاء والقضاة الذين استعان بهم السلاطين لم ينجوا من قبضة المماليك الذين نظروا إليهم كوسيلة من وسائل تثبيت الحكم وإكساب الشرعية، فإذا تجاوزوا رغباتهم فإنهم يتعرضون للعقاب بالنفي أو السجن فيما عدا حالات قليلة استجاب السلاطين لفتوى الفقهاء فيها، وفيما عدا ذلك كان هناك العديد من العلماء الذين يمثلون الجهاز الداعم للسلطة وللفتاوى التي يحتاج إليها السلطان.

وكانت أهم إيجابيات هذا العامل اهتمام المماليك ببناء المؤسسات الدينية من مساجد ومدارس تقربا للشعب ، ولإثبات تدينهم، وتخليدا لهم، والذي يرجع إلي خطط المقريزي يجد قائمة طويلة بالمنشئات المملوكية من مدارس ومساجد وبيمارستانات للفقراء وكتاتيب لتعليم الأيتام، ولم يكن هذا مقصورا علي السلاطين، بل امتد لأمرائهم جميعا ونسائهم.

كما اهتم عدد من السلاطين وأمرائهم بإنشاء المدارس الفقهية علي المذاهب الأربعة، واشتهرت بعض هذه المدارس بدروسها وأساتذتها من فقهاء وعلماء[2].

ولم يمنع اضطراب أحوال الدولة المملوكية الثانية الاستمرار في إنشاء المؤسسات الدينية، ومسجد قايتباي خير مثال علي ذلك، وكذلك غيره من المنشئات الدينية التي تمت في عصره، هذا عدا تجديده للمنشئات الدينية السابقة علية مثل تجديد عمارة المسجد النبوي الشريف لما احترق ، وتجديد عمارة قبة الإمام الشافعي ...الخ

- أما العامل الثاني وهو عامل الجهاد فهو العامل الوحيد الذي لعب دورا إيجابيا في مصلحة دولة المماليك فقد أوجدت فكرة الجهاد والدفاع عن العالم الإسلامي للمماليك شرعية كحماة ومدافعين .

أما العامل الثالث وهو عامل القوة فقد كان السوس الذي نخر جذور الدولة المملوكية من حيث لا تدري ، لأن طبيعة العلاقة خلال العصر المملوكي الأول والعصر المملوكي الثاني والتي تمثلت في حرص السلطان علي شراء عدد كبير من المماليك ليكونوا عونا له لتدعيم ملكه

(١) المرجع السابق / ص ١٥٧

(٢) المرجع السابق / ص ١٦٢و١٦٣

ضد الأمراء الطامعين في الحكم ، وأيضا لجوئه إلي الاستعانة بخشداشيه (زملائه السابقين لدي سلطان سابق) حينما يتولي الحكم، وهذه الرابطة هي التي دفعت المماليك إلي الثورات المتكررة علـــي من يلي الحكم منهم لأنهم يرونه زميلا مساويا لا يتميز عن أيّ منهم، ولكن عامل القوة ووجود أعوان هو الذي أتاح له الوصول إلي العرش، فلم يتورعوا عن قتله إن تمكنوا منه[1]

وهكـــذا اســـتمرت هذه السلسلة من الممارسات العنيفة بين المماليك وبعضهم حتي أغرقتهم في بحر الدم ، وآلت بهم إلي حال الضعف وليس القوة حتي أسلمتهم إلي الانهيار أمام قوة الغازي العثماني سليم الأول سنة ١٥١٧م(٩٢٣هـــ) .

وفي تـــناول ول ديورانت لحقبة حكم المماليك في مصر نجده يبدأ بقوله (بينما كان الإسلام في آسيا يعاني الغزو المتكرر والثورات ، استغل سلاطين المماليك (١٢٥٠-١٥١٧) مصـــر التي سادها استقرار نسبي إذ ذاك ، وقضي الموت الأسود علي ازدهار البلاد لفترة من الـــزمن ، ولكن في أثناء هذه التقلبات استمر المماليك يوفقون بين الإدارة القادرة والمصالح الفنـــية من جهة ، والاختلاسات والفظائع من جهة أخري ، ومهما يكن من أمر فإنه في سنة ١٣٨١ بدأت القصة بداية النهاية بالنسبة لدولة المماليك في زمن السلطان الملك الناصر بن بـــرقوق مـــن أســـرة المماليك البرجية التي ساد عهدها الترف والدسائس والعنف والانحلال الاجتماعي حيث خفضت الحكومة قيمة النقد علي غير عادة الحكومات ، وفرضت الضرائب الباهظة علي ضروريات المعيشة ، وأساءت استغلال احتكار الدولة للسكر والفلفل ، وفرضت في الإســـكندرية رسوما باهظة علي تجارة أوربا مع الهند ، مما دعا تجار الغرب إلي البحث عن طريق آخر إلي الهند حول إفريقيا، وهنا خسرت مصر علي مدي جيل بعد رحلة فاسكو ديجاما (١٤٩٨) كـــثيرا مـــن نصيبها الذي كان يوما هائلا من التجارة بين الشرق والغرب ، وقد أوقعـــت هذه الكارثة الاقتصادية البلاد في حالة من الفقر المدقع إلي درجة أن السلطان سليم الأول لم يلـــق إلا مقاومة ضعيفة حين أنهي حكم المماليك سن١٥١٧، وجعل من مصر ولاية عثمانـــية[2]، وفي تحليل هذا الموقف يقول برنارد لويس (جاءت الضربة الحقيقية التي وجهها الغرب إلي الشرق من جهة مختلفة تماما ، فعندما وصل فاسكو ديجاما إلي كلكوتا قال : أنا ابحث عن المسيحيين والتوابل ، وكان هذا تلخيصا صادقا للدوافع التي أرسلت البرتغاليين إلي آسيا ، كمـــا يلخص مع بعض التعديل موقفهم من (الجهاد) الذي كانت رحلات البرتغاليين بمعني من المعـــاني ، جوابا متأخرا جدا عليه ، كان الشعور الديني قويا لدي البرتغاليين الذين ذهبوا إلي الشرق ، فكانت الرحلات الاستكشافية تعتبر نضالا دينيا ، أي استمرارا لحملة استعادة البلاد المحتلة والحروب الصليبية ، وكفاحا ضد العدو الإسلامي نفسه ، وعندما وصل البرتغاليون إلي

---

(١) المرجع السابق / ص ١٦٧

(٢) ول ديـــورانت / قصة الحضارة / ترجمة محمد علي أبو درة / ج٥ من المجلد السادس (٢٦) / ص٥١و٥٢/ الإدارة الثقافية جامعة الدول العربية / القاهرة ١٩٧٢

المياه الشرقية كان خصومهم هم القوي الإسلامية لمصر وتركيا وفارس والهند ، وكانت هيمنة هذه القوي هي التي أطاحوا بها) (١)

ومــع شــدة اضطراب أحوال المماليك وأحوال الناس في تلك الحقبة كما ورد من خـــلال وصف الأحداث التي رصدها لنا ابن إيا س في حينها، لم تذكر لنا مصادر هذه الفترة شيئا عن اضطراب أحوال العلم والثقافة واللغة بنفس القدر الذي اضطربت فيه أحوال البلاد السياســية والاقتصــادية والاجتماعية ، فمن جهة الطبقة الحاكمة المتمثلة في السلطان وأمراء المماليك وردت الأخبار عن حسن تكوينهم العلمي ، حيث سار تعليم المماليك في سن صغيرة أســاس تكوينهم ، فكان تعليمهم الفروسية مواكبا لتعليمهم القراءة والكتابة والخط والفقه في خطين متوازيين ، وفي ذلك تقول المصادر : (كان جند المماليك أخلاطا من الأتراك والجركسة والــروم والأكــراد ، وأكثرهم من المماليك المبتاعين ..... ولهم في تدريب ذلك الجند طرق خاصة بهم ، يبدؤون به منذ دخول المملوك في ملك السلطان : إذا قدم تاجر عرض مملوكا علي السلطان يشتريه ويجعله في طبقته ، ويسلمه إلي الطواشي برسم الكتابة، فأول ما يبدأ تعليمه ما يحــتاج إلــيه من القرآن، كانت كل طائفة لها فقيه يأتيها كل يوم، ويأخذ في تعليمها القرآن ومعرفة الخط ، والتمرن بآداب الشريعة الإسلامية وملازمة الصلوات والأذكار، وكان الشائع إذ ذاك أن لا تجلب التجار إلا المماليك الصغار، فإذا شب الواحد من المماليك علمه الفقيه شيئا مــن الفقــه وأقرأه فيه مقدمة، فإذا صار إلي سن البلوغ أخذ في تعليمه فنون الحرب من رمي الســهام ولعب الرماح ونحو ذلك، فيتسلم كل طائفة معلم حتي يبلغ الغاية في معرفة ما يحتاج إليه ، وإذا ركبوا إلي لعب الرمح أو رمي النشاب لا يجسر جندي أو أمير أن يحدثهم أو يدنو منهم ، فينقل عندئذ إلي الخدمة وينتقل في أطوارها رتبة بعد رتبة إلي أن يصير من الأمراء، فلا يــبلغ هذه الرتبة إلا وقد تهذبت أخلاقه وكثرت آدابه، وامتزج تعظيم الإسلام وأهله بقلبه، واشتدّ ساعده في رماية النشاب، وحسن لعبه بالرمح ، ومرن علي ركوب الخيل) (٢)

ويذكر المرجع السابق أن جند المماليك قد ظلوا علي قوتهم وجند يتهم حتي بعد انهيار الدولة المملوكية، مما حدي بالدولة العثمانية التي ورثت ملك المماليك أن تستعين بجند المماليك وأمرائهم في إدارة البلاد التي فتحها الغزو العثماني: (ولما فتح السلطان سليم مصر سنة ٩٢٣ هـــ ضعف أمر المماليك ن لكنهم مازالوا محافظين علي جنديتهم يتوارثون تقاليدها أجيالا حتي تولي محمد علي ففتك بالمماليك في القلعة سنة ١٨١١م، فانقرض المماليك وجندهم من ذلك الحين)(٣).

---

(١)شاخت وبوزورث / تراث الإسلام / ترجمة د. محمد زهير السمهري وآخرون / ج١ / ص٢٩١و ٢٩٢/ عالم المعرفة / العدد ٨/ ط٢/ الكويت ١٩٨٨

(٢)تاريخ التمدن الإسلامي / جورجي زيدان / ج ١ / ص / دار الهلال / القاهرة ب . ت

(٣) المرجع السابق / ج / ص

التعليم وأحوال البلاد الثقافية زمن المماليك البرجية:

إذا وضعنا تلك المعلومات إلي جوار ما سبق أن ذكرناه من حرص المماليك علي تقوية وضعهم في الإمساك بزمام الحكم عن طريق استمالة قلوب الشعب، وذلك بالحرص علي مظاهر التدين المختلفة من أول إحياء الخلافة العباسية ، إلي الرجوع إلي الفقهاء ورجال الدين في كل صغيرة وكبيرة حتي تكون كل أمورهم مدعمة بحجج شرعية من الكتاب والسنة، إلي الحرص علي التقرب إلي الله ببناء المنشآت الدينية كالمساجد والمدارس والبيمارستانات، اتضحت الرؤيا، وظهرت الأسباب والحجج التي نستند إليها عند الزعم بأن اللغة العربية ظلت قوية، ولها مكانة محترمة لدي الطبقة الحاكمة حتي وإن كانت من أصول غير عربية ، وحتي لو كانت لهم أسبابهم الخاصة في الحرص علي احترام اللغة العربية والحرص علي تعلمها قراءة وكتابة، وقد كان من نتيجة هذا الحرص علي تعليم العربية – لغة القرآن – للمماليك الصغار أن ظهرت طبقة محترمة المكانة من الفقهاء والقضاة ، وقضاة القضاة في المذاهب الإسلامية الأربعة (الشافعية، والحنفية، والمالكية والحنبلية) حتي لقد أثري بعضهم من عمله ، وبلغ مرتبة علية القوم[1].

ويرصد المقريزى عدد المدارس في مصر في عهد سلاطين المماليك بسبعين مدرسة، ويقـال نحو ذلك في الأصقاع الأخرى، أما عدد الكتب في مكتبة الأزهر بالقاهرة فقد بلغت (١٠٩٩ كتابا) عند نهاية حكم المماليك ودخول العثمانيين مصر[2]

فـإذا انتقلـنا إلي طبقات الشعب الكادحة المضغوطة بسبب أعباء الحياة من جهة، وضـغوط وإلحـاح الحكام المماليك في فرض الضرائب علي مكاسبهم الضئيلة، ورفع أسعار السلع ، بل ونهب ممتلكاتهم الفقيرة في كثير من الأحيان وجدنا تناسبا عكسيا بين نسبة المتعلمين تعليما دينيا، و نسبة الأميين من طبقات الحرفين والفلاحين وبقية الطوائف، ومع ذلك فقد برز مـن بـين أبناء المصريين عدد من نبهاء الفقهاء والأدباء والشعراء بالإضافة إلي عدد آخر من الجنسـيات المختلفة، ومن الغريب أن تركز كتب التاريخ العربية والأجنبية علي ازدهار هذا العصـر في العمارة والفنون الجميلة وفي المشغولات الدقيقة، ولا تتوقف عند الثقافة والأدب واللغة فنجد مثلا ول ديورانت يؤكد فقط علي انتشار الفنون بداية من زخارف المساجد التي أقيمت زمن المماليك وانتهاء بالفنون الصغيرة فنجده يقول (وتوج قايتباي أعماله في أخريات أيامـه بمسجد تذكاري من الجرانيت والرخام ذي زخارف رائعة، ومئذنة عالية ذات شرفات، وقـبة مزينة بنقوش هندسية .... وانتشرت الفنون الصغيرة في عهد المماليك، وصنع النقوش علـي العاج والعظام والخشب ألفا من المنتجات الجميلة، من صناديق الأقلام إلي المنابر، وهي منـتجات يتخـيلها الذوق ، ويقوم علي تنفيذها العمل المتواصل والمهارة ، وقد بلغ التطعيم بالـذهب والفضة ذروته أيام هذه الأسرات الدموية، كما أخرجت للعالم الزجاج المطلي بالمينا

---

(١) المرجع السابق / ج / ص

(٢) المرجع السابق / ج٣ / ص ٢٢٦

ومصابيح المساجد والكؤوس والمزهريات المزدانة بالصور أو الزخرفة التشكيلية من المينا الملونة والمرصعة بالذهب أحيانا، وبمثل هذه الطرق وبكثير غيرها لا يحصيها العدّ، خلع الفنانون المسلمون علي الجمال شكلا خالدا،وبذلك عوضوا عن وحشية ملوكهم)[1].

ويذكر فرانشسكو غبريلي (أنه بين القرنين الثالث عشر والسادس عشر نشأت شرقي البحر الأبيض المتوسط دولة عربية أخيرة، كانت عربية في لغة رعاياها وثقافتهم إن لم تكن عربية في دماء ملوكها، هذه الدولة هي سلطنة المماليك السورية – المصرية ... إنه لا يوجد لدينا المعرفة اللازمة لتكوين حكم يستند إلي معلومات ثابتة حول المنجزات الثقافية للعالم الإسلامي في فترة المماليك والفترة العثمانية، فمما لا شك فيه أن مجالات كالعمارة والتصوير وصناعة الخزف وإنتاج الكتب وصنع

السجاد كانت تقسم بشكل فني مميز له قيمة جمالية رائعة، حيث يلاحظ أن القسم الأخير من القرن الخامس عشر، والقرن السادس عشر يشكلان فترة ثانية أخذ فيها الغرب عن الشرق الإسلامي في مجالات الفنون الزخرفية (وكانت الأولي في القرن الحادي عشر حتي القرن الثالث عشر)، ولم يدرس الأدب العربي لهذه الفترة إلا قليلا، لكن لا يعقل أن لا يوجد في هذا الإنتاج الأدبي الواسع بعض الكتاب من ذوي المكانة الرفيعة، علي غرار منجزات الأدب الفارسي في هذه الفترة التي كانت معروفة أكثر، وثمة في الواقع كثير من الدلائل التي تدعو المرء إلي الشك في الرأي المبسط الذي يصف الفترة الواقعة بين الغزوات المغولية والأزمنة الحديثة، أعني فترة المماليك والعثمانيين في الشرق الأدنى وفترة الصفويين والمغول في الشرق الأكثر بعدا (الأقصى)، بأنها فترة ركود فكري وتفاهة ثقافية – هذا الرأي المبسط قد لا يمكن الدفاع عنه في المستقبل، علي أنه لا بد من القول بأن التراث الفعليّ الذي خلفه الإسلام لأوربا في هذه الفترة الثانية لا يمكن مقارنته بتراث الفترة الأولي، ففي ذلك الوقت المتأخر كانت أوربا عصر النهضة وعصر الإصلاح تكتسب وعيا بذاتها، ويتملكها حب استطلاع عقلي لم يكن له أي نظير في الإسلام التقليدي الذي كان هو نفسه مهددا بالنزعة التوسعية السياسية والاقتصادية للأوربيين)[2]

وتشي عبارة فرانشيسكو بوجود هذا لتراث الأدبي الذي لم يقف عليه المستشرقون عند تناولهم لهذا العصر بالدراسة المتأنية تأثرا بما شاع عن ضعف النتاج الأدبي والعلمي لهذه الحقبة ، وربما كانت المقارنة ظالمة إذا كانت بين غير الأكفاء ، وهذا ما لاحظه فرانشسكوا عند مقارنة أثر التراث الإسلامي في فترته الأولي علي أوربا، وأثر الفترة الثانية منه، وأيا كان رأي المستشرقين في هذه المسألة فالذي يرجع إلي البيلوجرافية التاريخية لمؤلفات تلك الحقبة ومؤلفيها يجد لنا رصدا جيدا لأعلام الثلث الأول من القرن العاشر الهجري (القرن السادس عشر

(١) ول ديورنت / قصة الحضارة / ج٥ من المجلد ٦(٢٦)/ ص٥٣

(٢) شاخت وبوزورث / تراث الإسلام / مرجع سابق / ص١٥٨و١٥٩

الميلادي)، ويستطيع المتتبع لهذه الأعمال بحياد علمي أن يفرز الغث من السمين، وسوف يساعدنا طرح نماذج من مؤلفات هذا العصر ، ومعالجة لغتها أن نصنع نوعا من هذا الفرز

ثانيا: بداية العصر العثماني (من ٩٢٣- ١٠٠٠هـ) (١٥١٧- ١٥٩٣م)

كانت الفترة الأولي من القرن العاشر الهجري مقدمة طبيعية لأحداث بقية القرن وبالتحديد منذ سنة ٩٢٣هـ -١٥١٧م، تلك السنة التي كانت نهاية البداية للمناوشات بين المماليك والعثمانيين التي استنزفت قوة المماليك وأنهكتهم خلال السنوات الأخيرة من حكمهم علي مصر والشام، وهي أيضا التطور الطبيعي للزيادة في نمو وتعاظم قوة العثمانيين في آسيا وأوربا علي يد سلاطينهم العظام: من أمثال بايزيد الأول، وبايزيد الثاني، وسليم الأول، وسليمان القانوني، في مقابل زيادة الحسار وتضاؤل نفوذ المماليك نتيجة تناحرهم علي السلطة، ودمويتهم في صراع الحكم ، في تلك الحقبة أصبح الإسلام والأتراك صنوين من الناحية العملية، وأصبحت كلمة تركي مرادفة لكلمة مسلم ، لقد أصبح الأتراك المسلمون مسيطرون علي أقوي إمبراطورية في أوربا، وبقيت القسطنطينية في حوزتهم بما تحوي من أعاجيب وغرائب ، وأصبحت أبهة الباب العالي تثير إعجاب الأوربيين ، وأصبح لها تأثيرا كبيرا في نفوسهم[١]

ويؤكد فرانشسكو جبريلي هذا بقوله: (ثم اختل التوازن التقريبي بين المسيحية والإسلام علي شواطئ البحر المتوسط في القرن الخامس عشر علي يد العثمانيين الذين انطلقوا من الأناضول ليكتسحوا آخر ما تبقي من بيزنطة، ودمروا المعاقل اللاتينية في إيجة التي كانت قد أقيمت في القرن الثالث عشر، ثم احتلوا اليونان بصورة دائمة، وفي القرن السادس عشر استولت الإمبراطورية العثمانية علي دولة المماليك ، وصعدت صراعها البحري ضد البندقية، وانطلقت لتحقق علي الأقل زعامة علي المغرب ... وفي الواقع كانت الموجة الإسلامية الثانية في ظل الحكم التركي هي التي اجتاحت شواطئ البحر المتوسط)[٢].

أما عن موقف التراث الإسلامي في هذه الفترة فيقول عنها جبريلي متسائلا في البداية: (هل هناك "تراث إسلامي" يعود إلي هذه الفترة الثانية؟ ...... لقد اتجهت الكتابات التاريخية الأوربية المتعلقة بالإمبراطورية العثمانية إلي الإجابة بالنفي ، يدفعها إلي ذلك مبدأ القومية (الذي كان هذا التركيب الإسلامي الأخير المتجاوز للقوميات نفيا له)[٣]، ثم يقول أيضا: (أما ظهور الإمبراطورية العثمانية فقد تطابق زمنيا مع ولادة أوربا الحديثة وظهور دولة الأمة والفكر الفلسفي والعلمي الحديث، وكان التفوق الذي تميزت به الدولة العثمانية ينحصر في حقل التنظيم العسكري، وكذلك، في بادئ الأمر علي الأقل في التنظيم السياسي)[٤]، فهو

(١) قصة الحضارة / مرجع سابق / ص ٥٤: ٦٥ ، و١٠٨: ١٠٠

(٢) تراث الإسلام / مرجع سابق / ص٥٧

(٣) المرجع السابق / ص ١٥٨

(٤) نفسه

بهذا يقلل من شان القوة العثمانية التي اقتصرت قوتها في تلك الفترة فقط علي القوة العسكرية ، ولم تعـتمد علي قوة الفكر ، وذلك في مقابل ولادة الأمة الأوربية الحديثة المبنية – علي حد قوله – علي الفكر والفلسفة .

التعليم والثقافة زمن الدولة العثمانية :

مع أن هناك من المؤرخين من يذكر أن أول من إنشاء المدارس في الدولة العثمانية كان السـلطان أورخـان (ت ٧٦١هـ)، وقد اقتدي به سلاطين آل عثمان في إنشاء المدارس، وكانت أشهرها المدارس الثمانية التي أنشأها السلطان سليمان[١]، فإن أغلب المصادر التاريخية في المقابل تؤكد علي أن فترة الحكم العثماني بشكل عام، وعلي مصر بشكل خاص، كان من أشد فترات التاريخ إظلاما وتدهورا فكريا وحضاريا، وفي ذلك يقول د. عبد السلام الشاذلي (فقـدت مصـر بخضـوعها للسيطرة العثمانية، وبنفي الخليفة العباسي المتوكل علي الله بن المستمسـك بـالله يعقوب إلي استنبول زعامتها الدينية في الشرق الإسلامي، وشعر المصريون بالأسف العميق لخروج أمير المؤمنين من ديارهم العامرة وفي ذلك يقول ابن إياس: فقد حصل للـناس علـي فقد أمير المؤمنين غاية الأسف ، وقالوا قد انقطعت الخلافة من مصر وصارت باستنبول، وهذه من الحوادث المهولة (بدائع الزهور /ج٣/بولاق ١٢١٣هـ/ص١٢٠)....

كما وقع في أسر الفتح العثماني العديد من طوائف العلماء والقضاة والأعيان والتجار وأرباب الصنائع ، وبذلك فقدت مصر أيضا زعامتها الحضارية والعمرانية في نهاية القرون الوسطي لبلاد الشـرق .. وقـد اعتـبر ابن إياس إخراج طوائف البنائين والمهندسين والنجارين والحدادين والمـرخمين والمـبلطين ، ونواب القضاة ، والتجار والأعيان، ومشاهير الناس من أبشع الوقائع المنكرة التي لم يقع لأهل مصر قط مثلها فيما تقدم من الزمان (بدائع الزهور /ج٣/ص١١٣) ، وقـد قـدر ابن إياس عدد من خرج من أهل مصر إلي استنبول وقتئذ بألف وثمانمائة إنسان (نفسـه/ص٢١٢)، وفقـدت مصـر وقتئذ نيفا وخمسين صنعة (الجبرتي/عجائب الآثار/المطبعة الشرقية/ مصر ١٣٢٢هـ/ج١/ ص٢١) [٢]

ومـع كل ما سبق لم يخل الأمر من مزايا، لكن هذه المزايا لم تظهر متزامنة مع تلك الفتـرة، ولكنها ظهرت فيما بعد بوصفها نتيجة منطقية لما حدث، لقد حملت تلك المرحلة في أحشائها جنين نهضة الفكر العربي الحديث في مصر والمنطقة العربية، وكما يقول بعض المؤرخين إنه رغم ما تتصف به تلك الفترة من انحطاط ولبس وغموض، فإنه يجب علينا أن نستشف من وراء سحب تلك الفترة التاريخية وظلامها، ومضات الفكر الخلاق فيما بعد، وقد لاحظ د. طه حسـين في دراسـته عـن فلسفة ابن خلدون الاجتماعية (أنه يكاد يكون مؤكدا أن الترك

---

(١) جورجي زيدان / تاريخ التمدن / ج٣/ ص ٢٢٦

(٢) د . عـبد السـلام الشاذلي / تطور الفكر العربي (١) / ص ٦/ سلسلة التنوير/ الهيئة المصرية العامة للكتاب / القاهرة سنة ١٩٩٠

العثمانـــيين لو لم يقفوا سير الحركة العقلية في مصر مدة طويلة لكان الفكر المصري من تلقاء نفسه ملائما للأذهان الأوربية في الأعصر الحديثة، ولاستطاع أن ينال – بل أن يقدم – قسطه من الرقي العام للحضارة) [١]

ويعقـــب د. الشاذلي بقوله: (وتؤكد لنا الوقائع التاريخية أن الحركة العقلية في مصر كانـــت تسير – رغم الصعوبات التي فرضتها عليها الدولة العثمانية – تجاه تقدم تلك الحركة العقلية الفكرية، ونحو الإحاطة بالعلوم الطبيعية والتاريخية التي تراكمت عبر الزمن الطويل من حـــياة التـــراث العلمي للشعوب العربية، ولم يكن ذلك بالطبع داخل حدود البرامج الرسمية للمعاهـــد العلمـــية وقتئذ، كالأزهر الشريف بمصر، فقد اقتصرت المناهج الرسمية للأزهر علي العلوم السلفية كالعلوم الشرعية من تفسير وحديث وفقه، وكالعلوم اللسانية من نحوٍ وصرف وبلاغـــة، لكـــن الاتصال الحقيقي بالقيم الثقافية كان نتيجة تجاوز بعض علماء الأزهر لحدود المعـــرفة التقلـــيدية، حيث تحولت بيوت بعضهم إلي منازل لدرس العلوم الطبيعية والرياضية والفلكـــية، ولكـــن يجب علينا أن نلاحظ هنا أن الحياة الروحية في الفترة الأخيرة من القرون الوسطي قد اتجهت بصفة عامة – سواء من الناحية الفكرية أو الأدبية – إلي ناحيتين مختلفتين، فقـــد كـــان الاتجاه نحو الإحاطة بالمعارف العلمية يتغلب بصعوبة متناهية علي تراكم هائل من النزعـــات الدينية والصوفية، ولم يتخلص بعض الذين اهتموا بالعلوم المنطقية والرياضية من أثر المـــباحث الكلامـــية والعقائدية بصورة نهائية. كذلك كان الأمر بالنسبة للحياة الأدبية لذلك العصر .. وإذا تجاوزنا الأفق الضيق للأدب الرسمي، فسوف نري أن الآداب الشعبية قد اتجهت هي الأخرى إلي ناحيتين مختلفتين، فهناك الآداب الشعبية التي تعني بالقص الديني كحياة الأنبياء وســـير الأولـــياء، وهناك الآداب الشعبية التي تعني بالحديث عن الأبطال التاريخيين كعنترة، والظاهر بيبرس ...الخ) [٢]

أما د. لويس عوض فله رأي آخر، حيث يري أن المصريين الذين كانوا يعيشون في عهد المماليك والأتراك في عزلة مطلقة عن سلطات الدولة من حيث هي كائن سياسي، أي أن الشعب المصري كله بكافة طبقاته كان معزولا سياسيا وذلك في ظل احتكار الأتراك للمناصب السياسية والاقتصادية في أيديهم دون بقية طوائف الشعب المصري، كما عملوا علي الاستئثار بكل مصادر الثروة والإنتاج لملء خزائنهم بالأموال مما أدي إلي تعدد الثورات الشعبية المتفرقة للفلاحـــين والبدو والحرافيش كل في إطاره، الأمر الذي أدي إلي تشتت جهود تلك الثورات وتحـــولها إلي مجـــرد انفجارات وقتية، فلم تتجاوز ذلك لتكون تيارا قوميا عاما للرأي العام في الـــبلاد لأن الوعي القومي لم يكن قد تحددت ملامحه آنذاك، لكنه لا يستبعد أن تكون تلك

(١) د طـــه حسين / فلسفة ابن خلدون الاجتماعية / ترجمة محمد عبد الله عنان / ص١٦٥ / مطبعة الاعتماد بمصر ١٩٢٥

(٢)د. محمد عبد الله الشاذلي / تطور الفكر العربي (١) / ص ١٠ و١١

الانفجارات مقدمات للوعي القومي الذي تبلور وظهر قبيل الحملة الفرنسية علي مصر، ولكن أيا كانت حالة الرأي العام وقتئذ فهو لاشك قد كان في حالة هيولية لا تبلور فيها ولا وضوح ، وهـو بالقطع لم يجد تعبيرا في الأدب لسبب بسيط، وهو أنه لم يكن هناك مظهر من مظاهر الكتابة يستحق أن يسمي أدبا) [١]

وفي مقارنـة الدكتور شوقي ضيف بين حال العلم والأدب في المرحلتين المملوكية والعثمانـية نجده يقول: (كانت مصر في عهد المماليك تعتبر زعيمة العالم الإسلامي، إذ وقفت دون موجة التتار التي اكتسحت شرق هذا العالم حتي الشام، كما وقفت دون موجة الصليبيين وردتهم عن بلاد الإسلام، وقد انتقل إليها الخليفة العباسي، وفي هذا الانتقال ما يرمز إلي أهميتها في تلك العصور، إذ أصبحت موئل الإسلام من طرف، كما أصبحت موئل العلم والأدب من طرف آخر بما فيها من حياة آمنة مرفهة ، ويظهر أن مصر كانت علي جانب عظيم من الرخاء واليسـر في هذا العصر المملوكي، ولذلك كثرت فيها العمارة حتي قالوا إنه بني في أيام الملك الظاهـر مـا لم يبن في أيام الخلفاء المصريين ولا ملوك بني أيوب من الأبنية والرباع والخانات والقواسـير والـدور والمساجد والحمامات، وكذلك اشتهر عصر الناصر بن قلاوون بكثرة العمائر في مصر والشام ، وفي هذا ما يدل – من بعض الوجوه – علي ثروة مصر في هذا الحين ، ولعـل مـن الغريب أن المماليك – علي الرغم من أنهم كانوا من الرقيق – عنوا بالحركة العلمـية علي نحو ما صنع سادتهم من الأيوبيين، فبنوا المدارس وأغدقوا عليها الأموال، وكان أول مـن استن هذه السنة الظاهر بيبرس، فقد أنشأ المدرسة الظاهرية، وكان لها أربعة إيوانات لـتدريس الفقـه الشافعي والحنفي، وتدريس الحديث وقراءات القرآن، كما كان بها مكتبة تشـتمل علـي أمهات الكتب في سائر العلوم، وقد احتذي بالظاهر المنصور بن قلاوون فبني مدرسة كبيرة سميت المدرسة المنصورية، ثم جاء الناصر بن قلاوون فأنشأ مدرسة عظيمة، ثم جاء المماليـك الـبرجية وعلي رأسهم برقوق الذي أنشأ مدرسة المذاهب الأربعة ودرس التفسير والحديث وقراءات القرآن ، وتبعه الملك المؤيد شيخ فابتني مدرسة كبيرة، وكل ذلك يدل علي مبلغ عناية المماليك بالحركة العلمية ، وتشجيع العلماء ، وقد عرف المؤيد شيخ من بينهم بأنه كان شاعرا وموسيقيا ، ويقول السيوطى (ت ٩١١) نقلا عن ابن حجر إنه (كان معه إجازة تصحيح البخاري من شيخ الإسلام سراج الدين البلقيني ، فكانت لا تفارقه سفرا ولا حضرا (السـيوطي / حسن المحاضرة /ج٢/ص١٦٣) . وإذا كان المماليك قد عنوا بالحركة العلمية فـإنهم عنوا كذلك بالحركة الأدبية ، وقد كان لديوان الإنشاء عندهم منزلة كبيرة ، وكان لا يوظـف فـيه إلا من اشتهر بالبلاغة ، وأوتي أسرار البيان والفصاحة، وكثيرا ما ارتقي كاتب الإنشاء عندهم إلي مرتبة الوزراء ، وقد كتبت في هذا العصر أكبر الموسوعات الأدبية من مثل

---

(١) د. لـويس عـوض / تاريخ الفكر المصري الحديث الخلفية التاريخية / ج١/ ط٣/ ص ٥٦و٥٧/ كتاب الهلال العدد ٢١٥/ دار الهلال القاهرة ١٩٦٩

مسالك الأبصار لابن فضل الله العمرى، وصبح الأعشي في صناعة ديوان الإنشا للقلقشندي، ونهاية الأرب للنويري، والخطط والسلوك للمقريزي، ولولا هذه الكتب ما استطعنا أن نؤرخ للحـــركات الأدبية في مصر أثناء العصور الوسطي، ويظهر أن القوم قد اتجهوا هذا الاتجاه في التأليف مخافة ضياع العلم، إذ فقد كثير من الكتب حتي عصرهم، فرأوا أن يكتبوا موسوعات تغني عن الكتب المختصة بكل عهد وكل عصر، ومن أهم كتب التاريخ الكبير ة في هذا العصر كـــتاب النجوم الزاهرة لابن تغري بردي، وعقد الجمان للعيني، وأكثر كتابات العصر ينتشر فـــيها الســـجع، ومن الكتب التاريخية التي بنيت علي السجع بناء كتاب (عجائب المقدور في نوائب تيمور لابن عرب شاه، واستمرت كتابات الرسائل في هذا العصر مطبوعة بالطابع الذي رأيـــناه عند القاضي الفاضل من ميل إلي استخدام ألوان البديع من جناس وطباق وتصوير ثم الاقتراض من ألفاظ العلوم ومصطلحاتها)[1]

ثم ينـــتقل د. شوقي إلي وصف حال العلوم والآداب في العصر العثماني فنراه يقول تحت عنوان (العصر العثماني والعقم والجمود): (كان من سوء حظ مصر أن اشتبك المماليك في حـــروب مع الدولة العثمانية، وانتهي الأمر بدخول سليم الأول مصر فاتحا عام ٩٢٣هـــ (١٥١٧م)، وبذلك أصبحت مصر جزءا من الإمبراطورية العثمانية، ولم يعد لها نفوذ في سوريا وبلاد العرب، بل أصبحت ولاية من ولايات الإمبراطورية العثمانية، واستمر شأنها كذلك حتي غزاها نابليون عام ١٧٩٨ م، وما من ريب في أن هذا الطور من حياة مصر يعتبر أسوأ الأطوار الـــتي مرت بها ، فقد عمها ظلام كئيب، وانتشر جو خانق إذ أصبحت ولاية عثمانية بسيطة؛ بعد أن كانت دولة كبيرة ، ومن شأن مصر أنها لا تستطيع أن تتنفس وتزدهر فيها الحضارة إلا إذا كانت أمة مستقلة ذات شأن في التاريخ والسياسة، أما إذا أصبحت مغلوبة علي أمرها فإن أداة العقل والفن فيها تتعطل: وماذا تنتظر من شعب يفقد السيادة علي جيرانه بل علي نفسه؟ لا شـــك أنه يكتئب، وينكمش منزويا في جدر وطنه باكيا نفسه وتاريخه ، ولعل ذلك ما جعل المصريين يرثون المماليك رثاء حارا، بل لقد رثوا وطنهم رثاء مرا (ابن إياس / بدائع الزهور / ج٣/ ١١١، ١٢٨)، وحـــق لهم فقد بطش بهم العثمانيون وأخرجوهم من عز إلي ذل، لا من حيث السياسة فقط، بل أيضا من حيث العلم والفن، إذ أخذ سليم الأول معه كثيرا من العلماء والأدباء والمهندسين وأصحاب الحرف وأدوات الترف، ولماذا يبقي هؤلاء في مصر؟ لقد انتهي عصـــر المماليـــك، ولم تعـــد هناك حاجة لفن ولا لصناعة، فليذهب أربابها إلي القسطنطينية، وليذهب معهم العلماء ورجال الفكر، ولتذهب الكتب والمجلدات التي تعتز بها مصر أيضا حتي تفقـــد مصـــر كـــل ما لها من سيادة عقلية وفنية بجانب ما فقدته من سيادتها السياسية ، لقد

(١) د. شوقي ضيف / الفن ومذاهبه في النثر العربي / مكتبة الدراسات الأدبية (٩) / ط١٠/ ص٣٧٧ و٣٧٨/ دار المعارف / القاهرة ١٩٨٣

أصبحت مصر ولاية عثمانية يقيم فيها وال تركي ، وهذا الوالي له ديوان ، ولكن اللغة الرسمية لهذا الديوان هي التركية التي يتخاطبون بها مع الباب العالي

ومعـــني ذلـــك أن الـــدواوين التي كانت تخرج كبار الكتاب في العصور السابقة قد أغلقـــت أبوابها ، فلم يعد هناك مجال لأن يظهر مثل ابن الشخباء أو القاضي الفاضل أو محيي الدين بن عبد الظاهر ، واقرأ في الآثار الكتابية أثناء العصر العثماني فستجد هذه الآثار أضعف وأقل من أن تقرن إلي أي عصر من العصور السابقة ، وبون بعيد جدا بين كتاب مثل (بدائع الـــزهور) في التاريخ ، وكتاب آخر مماثل له في عصر المماليك ، فأنت لا تجد عند المقريزي ، ولا ابـــن تغري بردي ركاكة ولا أخطاء نحوية ولا أخري لغوية كما لا تجد ألفاظا تركية ، أما عـــند ابـــن إياس فإنك تجد ضعف التأليف عامة ، فالأسلوب واه ، والأخطاء النحوية كثيرة والألفـــاظ التـــركية منتشرة . وإذا تركت هذا الجانب من الكتابة التاريخية إلي الكتابة الفنية وجـــدتها تلفيقا خالصا من أساليب السابقين ، وهو تلفيق ليس فيه جديد إلا التصنع الشديد لألوان البديع ، ومصطلحات العلوم ، وقد كانت هذه الأشياء توجد في عصر المماليك فتقبل ، لأن الأسلوب كان جزلا رصينا فيستطيع القيام بها ، أما في هذا العصر فالأسلوب واه ضعيف لا يكاد يقوم ، ولعل ذلك ما جعل الشهاب الخفاجي يقول في مقدمة كتابه (ريحانة الألباء) (إن الأدب في هذه الأعصار قد هبت علي رياضه ريح ذات إعصار ، حتي أخلقت عري المحامد ، واســـترخي في جـــريه عنان القصائد ، وتقلصت أذيال الظلال ، وخطب البلاء علي منابر الأطلال ، وعفا رسم الكرام ، فعليه مني السلام)(الشهاب الخفاجي / ريحانة الألباء / الآستانة /ص٤) ، وامض في ريحانة الألباء فستجد صاحبها يتصنع لمصطلحات النحو كما يتصنع لألوان البديع ، وما نزال في أساليب غثة حتي نوفي علي آخر الكتاب فإذا صاحبه يؤلف مقامات كلها مأخوذة من مقامات الحريري بألفاظها ومعانيها وأساليبها ، وإنّا لا نتلوّمه لأن هذه كانت طاقة عصره ، إذ لم يعد هناك مجال للتجديد والابتكار ، فالقوم يعيشون علي التقليد واجترار أعمال الســـابقين ، وقـــد جمدت الكتابة الفنية بمصر جمودا ، بل قل تحجرت تحجرا وأصبحت مواتا خالصا أو ما يشبه الموات ، ولم يعد من الممكن أن تعود لها النضرة أو أن تدب فيها الحركة، إلا إذا تضـــافرت جهود هائلة حتي تخرج من عالمها الكئيب المظلم إلي عالم جديد مشرق فيه نور وفيه حياة ، وفيه بعث وأمل وابتسام)[1].

ونضيف إلي وصف د. شوقي ضيف السابق لضعف مستوي اللغة والأدب في العصر العثماني ما أورده د. حلمي خليل في وصفه لحال اللغة خلال فترة الحكم التركي علي مصر (ثلاثـــة قرون) في قوله : (إنها اشد فترات التاريخ ظلاما في حياة العالم العرب ومصر خاصة ، فقد فرض الأتراك علي البلاد نوعا من الاحتلال هو في الحقيقة محاولة لقتلها فكريا وحضاريا ، وذلـــك لأنهـــم قد عملوا علي امتصاص كل خيرات الشعب ، وأروع قدراته وتعويق ملكة

(١) المرجع السابق / ص ٣٨٨

الإبـداع فيه ، وفي سبيل ذلك نقل الأتراك منذ بداية احتلالهم لمصر والعالم العربي الكثير من العلمـاء والصـناع وعديـدا من الكتب والنفائس، ثم فرضوا لغتهم التركية علي الدواوين، وجعلـوا أهم الأعمال الإدارية في أيدي الأتراك والمماليك ، كما أكثروا من فرض الضرائب، وأهملوا كل إصلاح، ولم يوجهوا أية رعاية أو عناية إلي التعليم، فأغلقت المدارس، بل هدمت، وانتهـبت كتـبها، وكانت النتيجة أن انطفأت شعلة الحياة العلمية والفكرية في مصر إلا من وميـض خافـت ينبعث من الأزهر الشريف محملا بقيود التخلف وأثقاله ، ولكنه ظل رمزا وملاذا لما بقي من العلوم الإسلامية، وخاصة الدراسات اللغوية، كذلك تعطلت الحياة الأدبية، بل وانحرفت العربية، وفسدت من كثرة الدخيل التركي فيها وزحف العامي علي متنها)[1]، ثم يضـيف د. حلمـي (لقد انعكس كل ذلك علي اللغة العربية ، وامتد إلي لغة الإدارة بشكل خاص ، فالمصطلحات الديوانية أصبحت إما عربية أو تركية أو عربية مشوبة بالتركية، ولم تكن المصـطلحات التـركية خالصـة العنصر، إذ أن اللغة التركية ذاتها كانت مزيجا من الفارسية والعـربية والتـركية .. وقد عمد الأتراك إلي قتل العربية في دواوين الحكومة والإدارة، وقد تأثـرت بذلك فدخلها سيل من الألفاظ التركية، وخاصة التي كانت تدور علي ألسنة الحكام الأتـراك، كمـا استعيرت بعض صيغها فأجريت علي الألفاظ العربية. وإذا كانت العربية قد وصـلت إلي هـذه الصورة القاتمة في الدوائر التركية ، فإنها لم تكن أفضل حالا في الكتابات العـربية الخالصة ، ويكفي لتصوير المستوي اللغوي للعربية في ذلك العصر ما كتبه الجبرتي في تاريخـه لتظهـر لنا هذه الصورة ركاكة اللفظ، وتفشي العامية في الأسلوب، وكثرة التوليد المرضي الذي ترهل به اللغة ولا ينميها ...الخ)[2].

ورغم قسوة الحكم القاطع الذي اتخذه د.شوقي ضيف تجاه العصر العثماني من بدايته، والقسـوة الأشد التي بينت ما آل إليه حال العربية خلال فترة الحكم العثماني التركي (ثلاثة قرون) وذلك من خلال كتابة د. حلمي خليل عن المولد في آخر الحكم التركي للبلاد، فإن ما قالاه جاء ضوءا كاشفا لمثالب العصر ، تاركا لنا البحث عن الإيجابيات ، أو علي أقصي تقدير إرهاصات للإيجابيات التي بدت تباشير فجرها من خلال تلك الفترة وظلامها، وهذا ما وجدناه في معالجات المؤرخين والمفكرين المعاصرين من مختلف المشارب، وفيما سوف نتناوله من شواهد القـرن العاشر الهجري التي تجمع بين نهايات عصر المماليك الضعيفة سياسيا، وبدايات العصر العـثماني القوية سياسيا سوف تتضح تفاصيل بعض الأمور التي تناولها القوم مجملة، عسي أن توضـح معالجتنا اللغوية لهذه النماذج أمرا جديدة، أو تؤكد علي رؤي قديمة، وفيما يلي تبدأ المعالجـة لنماذج مختلفة من كتابات القرن العشر، وهي معالجة تجمع نموذجين الأول نموذج من الكتابة التاريخية الأدبية، والثاني نموذج من الكتابة اللغوية الأدبية، والله الموفق.

---

(١) د. حلمـي خلـيل / المـولد دراسة في نمو وتطور اللغة العربية في العصر الحديث / ط١/ ص ٩:١١ / الهيئة المصرية العامة للكتاب / الإسكندرية ١٩٧٩

(٢)المرجع السابق / ص١٢ : ١٤

الفصل الأول

نموذج من الكتابة التاريخية الممثلة للكتابة في النصف الأول من القرن العاشر الهجري

تعـــد الكتابة التاريخية في تلك الآونة كتابة إعلامية إعلانية يغلب عليها أسلوب كتابة اليوميات، حيث كان المؤرخون يسجلون التاريخ اليومي لكل الأحداث التي مرت بهم بشكل وثائقـــي إعلامي ، وقد حفلت تواريخهم بالأحداث والأسماء ، وترتبت ترتيبا منطقيا من الأقدم إلي الأحدث ، فجاءت المقدمات فيها منذرة بالنتائج ، كما حفلت هذه الكتب بالترجمة التامة للشخصيات المهمة في ميادين السياسة والعسكرية والاقتصاد والثقافة والتعليم والدين ، كما نافست كتب التاريخ في تلك الحقبة كتب الخطط في السرد المطول لوصف الأبنية والآثار التي أقامهـــا أهل هذه الحقبة ، ولما كان هؤلاء المؤرخون قد تربوا وتعلموا منذ بداياتهم تعليما دينيا أزهريا في الغالب فإننا نجدهم لا ينسون تطعيم كتاباتهم بالاستشهادات الأدبية الشعرية والنثرية ، ولأن حمولة الكتابة التاريخية عبء ثقيل علي كاهل كتاب التاريخ بسبب تسارع الأحداث ، وقصر الأعمار مع حرص المؤرخين علي ملاحقة كل شاردة وواردة في أحداث زمانهم ؛ الأمر الذي جعلهم يدونون الأحداث كيفما اتفق ريثما تواتيهم الفرصة لمعاودة ما كتبوا ، والنظر فيه بالتنقـــيح ، وربمـــا غلب علي بعضهم حكم العادة اللغوية اللهجية اليومية التي يتعامل بها مع الناس في الشوارع والأسواق فغلبت علي قلمه أثناء التدوين ، وربما حرص أيضا علي تسجيل اللحظة ساخنة كما هي دون تنقيح لغوي كما يصنع بعض الصحافيين وبعض مذيعي نشرات الأخـــبار من مواقع الأحداث اليومية ، فينقلون نبض الشارع السياسي دون زخرفة أو تزيّد . وفي النموذج الذي ننقله عن ابن إياس من كتابه التاريخي المهم (بدائع الزهور في وقائع الدهور) وهـــو الكتاب الذي يؤرخ بالتحديد للثلث الأخير من العصر المملوكي (نهاية القرن التاسع الهجـــري والربع الأول من القرن العاشر الهجري)،ثم يواصل التأريخ (لبقية الثلث الأول من القـــرن العاشر الهجري المواكب للسنوات السبع الأولي من الحكم العثماني للعالم العربي حتي وفاة ابن إياس سنة ٩٣٠هـــ) ، وتمثل الفترة التاريخية التي عاصرها ابن إياس ، وكان شاهدا علـــي أحـــداثها حقـــبة زمنية ثرية بالأحداث المتلاحقة ، والتوترات والاضطرابات التي تبهر الأنفـــاس وتجعلـــها تتلاحق في محاولة متابعتها ، وتدوينها قبل فواتها ونسيانها في غمرة حلول أحـــداث جديدة محلها ، من هنا جاء تدوين ابن إياس لتاريخه مليئا بالعيوب اللغوية والنحوية والأســـلوبية التي أخذها عليه معظم النقاد الذين تناولوا لغته فرأوا فيها لغة مهلهلة ، ركيكة ، ولم تكن المقارنة بينه وبين من سبقوه من المؤرخين في صفه ، حيث جاءت كتب التاريخ السابقة علـــيه في أسلوب أفضل ورونق أبهي ، وخص النقاد منها (صبح الأعشي في صناعة دواوين الإنشا للقلقشندي) و(النجوم الزاهرة لابن تغري بردي) و(عقد الجمان للعيني) و(مسالك الأبصار لابن فضل الله العمري) و(الخطط والسلوك للمقريزي) ، وهي مجموعة الكتب التي ألفـــت في فترة ازدهار واستقرار دولة المماليك خلال القرنين السابع والثامن الهجريين ، فإذا

أضـيف إلي ما سبق اختلاف الأصل اللغوي الذي ينتمي إليه كل من الشخصيات السابقة ، واختلاف طريقة تكوينه وتعليمه ، ولمختصر المسافة بتعريف نشأة ابن إياس علي النحو التالي : (ولـد محمد أحمد بن إياس المصري الجركسي الأصل يوم السبت السادس من شهر ربيع الآخر سـنة ٨٥٢هـ ، وترجع جذور تلك الأسرة الجركسية (إلي ما قبل سيطرة العثمانيين وأيامها في مصر بمائة وخمسين عاما علي الأقل ، وأبوه الشهابي أحمد بن إياس الفخري بن جنيد ، وكان أصـله من مماليك الظاهر برقوق ، عاش أبوه أربعا وثمانين سنة (ت ٩٠٨هـ) عاش له ثلاثة أولاد صبيان وبنت ، وكان كثير العشرة للأمراء وأرباب الدولة ، وزوج ابنته (أخت محمد) لقرقماس المصارع أحد الأمراء العشراوات[1].

أمـا شيوخه الذين تعلم عليهم فكان منهما اثنان من أعظم علماء عصره وأشهرهم وهما:

١- عـبد الباسط بن الغرسي خليل الحنفي، وكان معظما عند الأتراك وعارفا باللغة التركية، وله شعر ضمنه نقدا سياسيا في محاولة طومان باي الدوادار هدم مدرسة السلطان حسن، وفي عـزل السـلطان قانصو القاضي علاء الدين بن الصابوني، وكان والد شيخه قد حج بالناس أميرا، وأجازه في الحديث الحافظ بن حجر، وكان له الفضل في تكوين ابنه العلمي، ومن مؤلفات شيخه عبد الباسط بن الغرسي تاريخه الكبير المسمي (الروض الباسم) وتاريخه (نـيل الأمل في ذيل الدول)، وله مصنف في التوقيعات علي حروف المعجم، وآخر في علم الطب، وله شروح علي كتب الحنفية، وتوفي (٩٢٠هـ)[2].

٢- جلال الدين السيوطي (٨٤٩-٩١١هـ)، ويعتبر السيوطي نفسه من المجتهدين والمتفرد بـالعلم علي رأس المائة التاسعة، وكان يأمل أن يصل في الفقه إلي رتبة شيخه سراج الدين البلقـيني، وفي الحديث إلي رتبة الحافظ بن حجر، كما يقول عن نفسه أنه رزق التبحر في سـبعة علوم: التفسير، الحديث، الفقه، النحو، المعاني، البيان، البديع، كما أنه جعل اتصاله بالعلـوم وإتقانه لها علي ستة مراتب: أولا مرتبة التبحر في العلوم السبعة السابقة، وتليها المـرتبة الثانـية هـي علوم: أصول الفقه، الجدل، التصريف، ثم المرتبة الثالثة في الإنشاء، والترسـل، والفرائض، والمرتبة الرابعة هي القراءات، والخامسة هي الطب، والسادسة في علـم الحساب وهو أبعد العلوم عن ذهنه، وقد ألقي الله في قلبه كراهة المنطق[3]، وهكذا أصبح حظ السيوطي من المعقول أقل من حظه من المنقول الذي ساعدته قوة حافظته علي

---

(١) ابـن إيـاس / بدائع الزهور في وقائع الدهور / تحقيق د. محمد مصطفي / ج١ / ص / سلسلة الذخائر / الهيئة العامة لقصور الثقافة / القاهرة ١٩٩٨

(٢)المصدر السابق / ص

(٣) محمـد العروسـي المطـوي / جلال الدين السيوطي / ط١ / ص ٣١ / دار الغرب الإسلامي / بيروت ١٩٩٥

المضـــي فيه، ويتضح ذلك من حفظه القرآن كله وعمره ثماني سنوات، واشتغاله بعد ذلك بحفظ كتب التفاسير وألفية ابن مالك، وحفظه لمائتي ألف حديث، واستمراره في الاشتغال بـــالعلم منذ سن الرابعة عشرة ، وتعلمه علي يد مائة وخمسين شيخا من شيوخ عصره مع طول ملازمته لهم ، ثم اشتغاله طول حياته بالتدريس في المدارس والخوانق ، وكذلك اشتغاله طول حياته بالعلم والتأليف الذي تفرغ له في نهاية حياته ، ويعتبر السيوطي من كبار المؤلفين في ســـائر أعصر التأليف العربي ، واكتسب بذلك شهرة اخترقت الآفاق ، لكنه لم يكن له منهج مختص ، بل كان يؤلف في جميع فروع الثقافة الإسلامية التي تمكن من الاطلاع عليها ومعـــرفتها ، وقد اختلف العدّاون لتآليف جلال الدين السيوطي ما بين الستمائة مؤلف ، والأربعمائـــة وخمســـة عشر مؤلفا ، لكن عددا كبيرا من هذه المؤلفات لم يكن سوي أبحاثا قصيرة ، أو رسائل صغيرة في مسألة من المسائل ، أو إجابة عن سؤال ، ورغم ذلك فجلال الـــدين الســـيوطي يعددها في كتابه (حسن المحاضرة) بفخر وإعجاب مباهيا بها و مكاثرا فيقول :(وبلغت مؤلفاتي الآن ثلاثمائة كتاب عدا ما غسلته ورجعت عنه) [1] ... ومن أهم مؤلفات السيوطي المتفق عليها : (الأشباه والنظائر، تنوير الحوالك شرح موطأ الإمام مالك، الـــدر المنثور في التفسير بالمأثور، والمزهر في اللغة، والخصائص الكبري، والإتقان في علوم القرآن، وبغية الوعاة، وتحفة المجالس، وطبقات الحفاظ، وجمع الجوامع وهمع الهوامع، وحسن المحاضرة وغيرها، وجلها من المؤلفات الموسوعية التي اشتهر بها السيوطي وأتراب عصره[2].

وقـــد انـــتقلت عدوي التأليف الموسوعي من الأستاذ (السيوطي) إلي التلميذ (ابن إيـــاس)، وإن كان التلميذ قد عكف علي تخصص واحد هو التأريخ الذي ضمّنه كل ما يريد قـــوله، ووضـــع فيه كل ما يريد تأليفه وتصنيفه من تاريخ وتراجم، وسير، ونثر وشعر، وفقه، وغيره من الأمور التي عنّت له .

٣- ومـــن شيوخ ابن إياس أيضا كمال الدين محمد بن الهمام ، درس عليه الفقه الحنفي وكان معظما عند الملوك وأرباب الدولة .

٤- ومن علماء الحنفية الذي نوه به أيضا الشيخ أحمد ابن مبارك شاه

٥- وكذلك القاضي شهاب الدين أحمد المعروف بقرقماس ، وكان أيضا من علماء الحنفية

٦- وسعد الدين بن الديري الذي تولي القضاء ثلاثين سنة .

أما عن أصحابه فكان منهم :

- تقي الدين محمود أحد اعيان الشهود بالمدرسة الصالحية
- شمس الدين أبو اليمن السنهوري

(١) المرجع السابق / ص ٣٤و٣٥

(٢)المرجع السابق / ص ٣٥و٣٦

كمـــا عاش عصر حركة أدبية تتسم بخفة الروح من الشعراء، والنظرة الناقدة، ولعل مـــن أشهر الشعراء فيها من أسموهم (السبعة الشهب) .. تسمية لها دلالتها علي الاعتزاز بهذه الصحبة الشعرية، تأثر بهم ابن إياس في شبابه، وهم: الشهاب بن حجر العسقلاني (٨٥٢هـــ)، الشهاب بن الشاب التائب، الشهاب ابن أبي السعود (ت٨٧٠هـــ) ، الشهاب بن مبارك شاه الدمشـــقي، الشـــهاب بـــن صالح (٨٧٣هـــ) ، الشهاب الحجازي الأنصاري (٨٧٥هـــ)، وآخرهم الشهاب المنصوري الذي رثاهم[1]

النص من كتاب ابن إياس بدائع الزهور في وقائع الدهور

ورد هـــذا الـــنص في وصفه لواحدة من وقائع غدر المماليك ببعضهم واضطراب أحوالهم بسبب الصراع علي السلطة :

(وفي رجـــب (٩٠٥هـــ) في ليلة الخميس مستهله ، جري من الحوادث الغريبة أن الأتابكـــي قصـــروه طلع القلعة ليبات عند السلطان ، وكان يبات بالقلعة ليلة الاثنين ، وليلة الخميس في تلك الأيام ، فلما طلع علي جاري العادة ، وأكل السماط مع السلطان ، وجلسوا ساعة يتحدثون ، فقال له السلطان : والله قلبي خائف منك يا أمير كبير ، فلما صلي العشاء مع الســـلطان أمر ببعض الخاصكية بالقبض عليه ، فأقاموه من مجلس السلطان ، وتوجهوا به إلي المكـــان الذي أنشأه الظاهر قانصو بجوار الدهيشة ، فأقام هناك أياما ، ثم أمر بخنقه فخنق تحت الليل ، وغسّل وكفّن وأنزلوه من باب الدرفيل ، فدفن في تربة الصاحب خوشقدم الزمام التي بالقرب من حوش العرب ، وكان قصروه أميرا جليلا مهابا مبجلا ، وأصله من مماليك الأشرف قايتباي ، وتولي عدة وظائف سنية منها : نيابة حلب ، ونيابة الشام ، والأتابكية بمصر ، وكان أيام العادل هو الآمر والناهي في الموكب ، وإذا نزل من القلعة تتوجّه معه الأمراء إلي الأزبكية ، ويقـــام له هناك مواكب تفوق علي موكب السلطان ، ثم إنه صنع وليمة حافلة بالأزبكية ، وجمع قراء البلد والوعاظ ، وعزم علي سائر الأمراء ، وعمل أسمطة حافلة جدا ، وحضر عنده أكابر الأمراء وأصاغرهم وباتوا عنده ، وأنعم في تلك الليلة علي جماعة من الأمراء بخيول ومال حـــتي استمال قلوبهم ، وكان يوصف بالكرم الزائد مع شجاعته ، فأوعد العسكر بكل جميل فمالـــوا إليه ، وعوّلوا في السلطنة عليه ، فلما بلغ العادل ذلك استغنم الفرصة وبادر بالقبض عليه ، وخنقه تحت الليل ودفنه ، فكان كما يقال في الأمثال :

وانتهز الفرصة إن الفرصـــــــة تصير إن لم تنتهزها غصّـــــة

وقد قلت في واقعة قصروه عدة مقاطيع منها :

اعجبوا من أمر قصروه الذي ملكه بالشام جهلا قد تـــــرك
وأتي مصرا فما نال المنـــــي ورمـــاه الدهر في وســـط الشرك

وقولي :

(١)بدائع الزهور / ج١/ ص

كان قصروه قصيــرا عمــره خانه الدهـــــر فولّي مسرعا
طلبـــوا التسليم منه فأبــي ثم ما سلّم حتي ودعـــا

وقولي :

لم ينــل قصروه ما أمـّله من علـــوّ فاته في دهـــره
رام كيدا للمـليك عادل فــرماه كـيده في نحـــره

ولكـــن كان العادل باغيا علي قصروه، ووشت بينهما الأعادي بالكلام ، حتي وقع بيـــنهما وجـــري ما جري من القتل ، وكان قصروه سببا لنصره بالشام ومصر ، وكان يشيل التـــراب علـــي كتفه مع الفعلة عند حفر الخندق وقت محاصرة القلعة عند حضور العادل من الشام ، وما أبقي ممكنا في نصرة العادل علي الأشرف جان بلاط، وآخر الأمر قتله ظلما ، فلم يعش بعده العادل سوي مدة يسيرة وقتل هو أيضا ، قال الإمام عليّ كرم الله وجهه : من سل سيف البغي قتل به ، وفي الأمثال:

البغي داء ما له دواء ليـــس للملك معــــه بقـــاء

وكان بين العادل طومان باي وبين قصروه أيمان عظيمة ، ومواثيق وعهود ، وما كان قصروه يظن أن العادل يخون تلك الأيمان ، فكان كما قيل :

وحلفت أنك لا تميل مع الهوي أين اليمين وأين ما عاهدتني ؟!

وكـــان قصروه عفيفا عن المنكرات ، شجاعا بطلا سخي النفس ، غير انه كان عنده بطش ، وخفـــة ، وسلامة باطن ، ومات وقد قارب الخمسين سنة من العمر ، ووكزه الشيب ، فلما مـــات تأسف عليه الكثير من الناس ، وزال حب طومان باي العادل من قلوب الناس كأنه لم يكن ، ولم يستحسن أحد منه قتله لقصروه الذي كان سببا لنصرته ، فنفرت منه قلوب الرعية ، وكان هذا علي غير قياس كما يقال :

لا تشــكــرن امــرأ حتـــي تجـــرّبه ولا تذمنّه مـــن غـــير تجـريب
فشكرك المرء ما لم تختبره خطا[1] وذمك المرء بعد الشكر تكذيب

ثم إن العادل قبض علي يخشباي نائب حلب، وقبض علي تمرازجوشن أمير آخور ثاني، ثم قـــبض علي جان بردي الغزالى كاشف الشرقية ، وقبض علي آخرين من الأمراء العشرات والخاصكية ممن كان من عصبة قصروه.........الخ الأحداث وقتئذ)[2]

وفـــيما يلي نبدأ بدراسة النص السابق لغويا ونحويا باعتبار النص عينة ممثلة للغة التي كان يكتب بها ابن إياس .

(١) اعتاد ابن إياس تخفيف الهمزة ، وقد وردت الهمزة مخففة في كل كلماته علي طريقة أهل القاهرة

(٢) بدائع الزهور / ج٣/ ص٤٦٧:٤٦٩

أولا : اللغة :

بعيدا عن الانطباعات الارتجالية أبدأ هذه الدراسة بالتعرف علي قاموس ابن إياس ، وذلك برصد مفرداته الواردة في النص وعمل مقارنة إحصائية بين ما ورد منها مطابقا لفصحى العربية ، وما جاء منحرفا عن الفصحى ، وما جاء منها معرّبا أو دخيلا ، مراعية في ذلك التصنيف طبقا للأنواع الصرفية من جهة ، والتقسيمات الدلالية من جهة أخري .

١) الأسماء المفردة :

ورد في النموذج المطروح هنا مائة وأحد عشر من الأسماء الجامدة ، وأربعة وأربعون مشتقا،كان من الجامدة ثمانية وسبعون من أسماء الذوات ، واثنان وثلاثون مصدرا وقد توزعت الأسماء علي النحو التالي :

أولا : أسماء الذوات :

توزعت أسماء الذوات بين :

- أسماء خاصة بالإنسان: وقد ضمت:- ألفاظا عامة علي الإنسان منها (امرأ – المرء – جماعة– الرعية – عصبة– الناس) – ألفاظا خاصة بأعضاء جسم الإنسان (قلب وقلوب – كتف – نحر– وجه) – ألفاظا خاصة بالنفس والأصل والضمير(أصل – باطن – نفس) – ألفاظا خاصة بطعام الإنسان وشرابه ودوائه (دواء – سماط وأسمطة – وليمة) – ألفاظ خاصة بوظائف الإنسان وحرفه وألقابه الوظيفية (أتابكيّ وأتابكية[1] – أمير وأمراء – أمير آخور – إمام – خاصكية[2] – السلطان والسلطنة – عسكر– فعلة – ملك ومليك – وظائف) وقد لوحظ وجود النسب لألفاظ الألقاب الأعجمية بطريقة النسب العربية بإضافة ياء النسب المشددة كما في (أتابكيّ وأتابكية)
- أسماء الأعلام وضمت: أعلام الناس والأجناس (تمرز جوشن – جان بردي الغزالي – جان بلاط – خشقدم الزمام – طومان باي – عرب – عليّ– قانسوه – قايتباي – قصروه – يخشباي) – وأعلام البلاد والأماكن (أزبكية – حلب – حماه – الدهيشة –

---

(١) الأتابك: اصطلاح تاريخي مشتق من لفظين تركيين هما (آتا) بمعني أب أو شيخ محترم، و(بك) بمعني نبيل أو شيخ أو أمير ، ويرجح أن الأتابكية كانت من بقايا التركمان القديمة التي أحياها السلاجقة ، وكانت الأتابكية زمن ابن إياس وظيفة عسكرية رفيعة المستوي موضعها رئاسة أمراء الجيش ، ويعبر عن صاحبها بأتابك العسكر (القاموس الإسلامي / ج١ / ص ١٨)

(٢) الخاصكية : مكونة من كلمة عربية (خاص) ولاحقة تركية (كي) وهي تعطي معني ٠ صاحب المهنة) والهاء علامة الجمع ، والخاصكي أيضا لفظ عربي فارسي تعني نديم السلطان والمقرب والجمع خصكيان لأن الألف والنون علامة الجمع في الفارسية (دائرة المعارف الإسلامية / ج ١٦/ ص ٣٥٨-٣٦٠) والمعجم الفارسي / ص ١٦٥٤٦٩:٤٦٧

الشـــام – مصـــر)، وقد لوحظ غلبة العجمة علي أسماء الأعلام فقد ورد اثنا عشر علما أعجمـــيا ، بيـــنما كانت الأعلام العربية خمسة فقط ، ولوحظ أيضا وجود بعض الأعلام الأعجمية ولقب عائلتها منسوب للعربية بياء النسب المشددة مثل (جان بردي الغزالي)

- **أسماء الجماد وضمت:** أسماء الأماكن والأرض والمباني والبلاد (البلد – تربة وتراب – حـــوش – خـــنادق – قلعة – مكان) ومن أجزاء المباني ورد لفظ (باب) – أسماء الآلات (الزمام – سيف – شرك) – ألفظ المال والثروة (مال)
- **أســـماء الحيوان:** وضمت كلمتين: (خيول – والدرفيل)، وقد وردت كلمة درفيل – وهو لفظ أعجمي – في التركيب (باب الدرفيل) وهي تسمية لأحد أبواب القلعة ، وجاء الاسم علي طريقة نطق عامة أهل مصر ، وصحة نطقها عن لغتها (دلفين)
- **أســـماء الجمع وأسماء الجنس:** ورد من أسماء الجمع (جماعة – خيول –الرعيةّ – عصبة – الناس) ، وورد من أسماء الجنس(عرب – عسكر – الليل)
- **أســـماء الـــزمان:** وضـــمت: أسماء عامة غير محددة (الدهر– عمر – ليل – مدة – وقـــت) – أسمـــاء محـــددة (ساعة – سنة – العشاء – ليلة – أيام)– أسماء أعلام الأيام والشهور (الاثنين – الخميس – رجب)
- **أســـماء الأعـــداد:** وضمت: من الأعداد (خمسين – العشرات) – ومن كناية العداد (عدة)
- **أسماء المعنويات:** وضمت: (أمر– عهود – فرصة – مثل وأمثال – هوي – يمين وأيمان)

وضـــمت المصـــادر ســـتة وعشرين مصدرا من مصادر الثلاثي التي توزعت علي النحو التالي:

- **مصادر أفعال الحركة وضمت:** (بطش – جوار – حضور – حفر – خنق – دفن – غصّة – القبض – القتل)
- **مصادر أفعال المعنويات وضمت:** (بغي – بقاء – جهل – حب – خطا – خفةّ – ذمّ – سلامة – شجاعة – شكر – ظلم – علو– قرب – قياس – كرم – كيد – نصرة – نيابة)
- وضـــمت المصادر أيضا أربعة من مصادر الرباعي كان منها اثنان من مصادر أفعال الحركة وهما (محاصرة – تسليم) واثنان من مصادر الأفعال المعنوية وهما (تجريب – تكذيب)
- <u>**أما المشتقات فقد ضمت :**</u>
- **اسم الفاعل: وكان عدده ثمانية عشر اسما توزعت علي النحو التالي:**

اســـم الفاعـــل من الثلاثي وضم : اثني عشر اسما دالا علي صفات في الأشخاص والأشياء والزمن (آمر – باغيا – جاري – حوادث – حافلة – خائف – زائد – صاحب –

قرّاء – ناهي – واقعة – وعّاظ) – وضم أيضا أربعة أسماء دالة علي لقب من ألقاب الحكّام (عادل – ظاهر – كاشف – نائب)

أما اسم الفاعل من غير الثلاثي فقد ورد فيه فقط (مسرع – ممكن)

- **اسم المفعول**: وكان عدده خمسة أسماء ورد اثنان منها في الثلاثي وهما (مقاطيع –وهو علـــي غير قياس)[1] و(مماليك)، وورد ثلاثة من غير الثلاثي وهي في الصفات (مبجل – منكرات – مهاب)
- **الصـــفة المشبهة**: وضمت سبعة عشر اسما كلها من الثلاثي، جاء منها ثلاثة عشر اسما بوزن فعيل (جليل – جميل — سخيّ – سنية – أصاغر – عظيمة – عفيفة – غريبة – قصـــير – كبير وأكابر– كثير – يسيرة) – وجاء منها واحد بصيغة فعل – بفتح الفاء والعـــين (بطل) – كما ورد واحد بصيغة فعال – بضم الفاء و فتح العين (شجاع) – وورد واحد بصيغة فاعل (آخر) – وورد واحد بصيغة أفعل (أشرف)
- **اسم المكان واسم الزمان**: ورد اسم واحد للزمان وهو من غير الثلاثي (مستهل) – وورد اسمان للمكان من الثلاثي وهما (مجلس – موكب ومواكب).

<u>٢– الأسماء التي وردت في تراكيب:</u>

أولا: التراكيب وأنواعها :

اعتمد ابن إياس في كتابته دائما علي التراكيب من نوع (المضاف والمضاف إليه) (الصـــفة والموصـــوف) و(المعطوف والمعطوف عليه)(البدل والمبدل منه) و(الأعلام المركبة تركيب مزج أو تركيب إضافة).

- **تـــراكيب الإضـــافة**: وضمت: (ليلة الخميس) (ليلة الاثنين) (مجلس السلطان) (جاري العـــادة) (تحـــت اللـــيل) (باب الدرفيل) (حوش العرب) (تربة الصاحب خوشقدم) (مماليك الأشـــرف قايتـــباي) (نيابة حلب) (نيابة الشام) (نيابة حماه) (أيام العادل) (موكب السلطان) (وقـــت محاصرة القلعة) (حفر الخنادق) (نصرة العادل) (سيف البغي) (سلامة باطن) (سخي الـــنفس) (قلوب الناس) (قلوب الرعية) (غير القياس) (أمير آخور) (كاشف الشرقية) (آخر الأمر).
- **تراكيب الصفة والموصوف**: وقد ضمت: (أمير كبير) (وظائف سنية) (وليمة حافلة) (الكرم الزائد) (أيمان عظيمة) .
- **تراكيب المعطوف والمعطوف عليه**: وضمت: (خيول ومال) (الشام ومصر) (مواثيق وعهود) (بطش وخفة) (الآمر والناهي) .

---

(١) استخدم ابن إياس لفظ (مقاطيع) بوزن مفاعيل ، وصحتها بالفصحي (مقاطع أو مقطوعات)

- تـــراكيب المـــبدل والمبدل منه: وضمت: (رجب مستهله) (الأتابكيّ قصروه) (الصاحب خوشقدم) (الأشرف قايتباي) (المليك عادل) (الأشرف جان بلاط) (العادل طومانباي) (تمراز جوشن أمير آخور ثاني) (جان بردي الغزالي كاشف الشرقية)
- تـــراكيب الأعـــلام (تـــركيب مزج أو تركيب عطف): وضمت الأعلام الأعجمية (خوشقدم) (جان بلاط) (جان بردي) (طومانباي) (يخشباي) (قيتباي)

ودراسة هذه التراكيب عند ابن إياس توضح أنه :

- كـــان يعتمد أكثر علي تراكيب الإضافة في توضيح الزمن وهل كان يقصد صباح اليوم أو مســـاءه كمـــا في قـــوله (ليلة الخميس) (ليلة الاثنين)، كما اعتمد عليها في محاولة التأريخ الدقيق، وذلك بربط الزمن بحدث معين كما في (أيام العادل) (وقت محاصرة القلعة)، مع أنه استخدم التركيب (آخِر الأمر) للدلالة علي زمن مطلق دال علي نهاية أي شيء أو عاقبته، كمـــا استخدم التركيب (تحت الليل) وهو مختصر التعبير المشهور (تحت جنح الليل) الذي يكنّي عن عمل الشيء في الخفاء، كما استخدم تراكيب الإضافة أيضا لتحديد المكان كما في قـــوله (مجلـــس السلطان) (جوارالدهيشة)[1] (باب الدرفيل) (تربة الصاحب خوشقدم) (حـــوش العرب) (موكب السلطان) ،كما جاء بتركيب الإضافة كذلك للدلالة علي نسبة وظـــيفة معيـــنة لشخص معين، أو لمكان معين كما في قوله (مماليك الأشرف قايتباي) (نيابة حـــلب) (نيابة الشام) (نيابة حماه) (كاشف الشرقية) (أمير آخور)، ولم يقتصر علي هذا بل انـــتقل إلي إضافة توضيحية للمعنويات من أمثلة (سيف البغي) وهو من قبيل إضافة المشبه للمشـــبه بـــه في إطار التشبيه البليغ وقصد به مطلق الظلم، و(سلامة باطن) وهي إضافة تخصـــيص من قبيل إضافة نكرة إلي نكرة، قصد بها سلامة نية الإنسان وثقته بمن لا يستحق الـــثقة، و(ســـخي النفس) وهو من قبيل إضافة معنوي إلي معنوي، و لكنه قصد به الكرم المـــادي والمعنوي ، كما استخدم التركيبين (قلوب الناس) و(قلوب الرعية) وفيهما أضاف اسم جمع مادي إلي جمع تكسير مادي، لكنه جاء للدلالة علي معنوي وهي المشاعر المستكنة داخل الناس تجاه الحاكم، وأخيرا جاءت الإضافة (نصرة العادل) من قبيل إضافة معنوي إلي معـــنوي، لكـــن الثاني منهما انتقل من الاستخدام علي سبيل الدلالة المعنوية الخالصة إلي الاستخدام علي سبيل اللقب الرسمي للحاكم، وجاءت لتدل علي مطلق المساندة والنصرة، وجاءت الإضافة (غير القياس) بإضافة المصطلح المنطقي قياس إلي أداة الاستثناء غير، للدلالة علي مخالفة المقارن للمقارن به في موقف ما .

---

(١) ورد فـــي كـــتاب ابـــن إيـــاس واللغة / د. أحمد ماهر البقري / ط١/ص٨٤/ المكتبة الجامعية / الإســـكندرية ١٩٨٩لأن تصغير دهيشة – اسم مكان – لا يستدعي مكبره الدهشة ، بمعني أنه ليس مقصـــودا بالتصـــغير، وفي معجم الألفاظ التاريخية (الدهيشة قيسارية أو خان أو وكالة يبالغ في تحسينها حتي تصير مدهشة فهي مكان تجاري مبالغ في زخرفته) ص ٧٦و٧٧

- وقد كان تركيب البدل والمبدل منه في المرتبة الثانية بعد تركيب الإضافة حيث وردت فيه تسعة تراكيب ، كان منها ثمانية بدل كل من كل ، وواحدة بدل جزء من كل ؛ وذلك لأن كتاب بدائع الزهور قد حفل بذكر أشخاص الأعلام مقرونة بألقابها الوظيفية السياسية أو العسكرية للتمييز بين رتب الأسماء المتشابهة من جانب ، ولتوثيق إسناد الأحداث لأصحابها مرتبطة باختصاصاتهم الوظيفية المعروفين بها من جانب آخر ، كما اتسمت تراكيب البدل والمبدل منه (بدل كل من كل) بزيادة نسبة الألفاظ غير العربية من تركية وغيرها خاصة في أسماء الأعلام المبدل منها فوجدنا أمثلة من نوع (الصاحب خوشقدم) (الأشرف قايتباي) (العادل طومانباي) (الأشرف جان بلاط) (الظاهر قانسوه) ، وفيها جاء البدل عبارة عن صفة مشبهة بوزن فاعل تحولت إلي لقب عربي مثل الصاحب ، والأشرف ، والعادل ، والظاهر ، وجاء المبدل منه علما أعجميا من أصل فارسي أو تركي أو تتري ، وقد عكس ابن إياس الترتيب في أمثلة أخري فقال: (طومان باي العادل) (جان بردي الغزالي كاشف الشرقية)، وقد دل استخدام الحكام الأتراك آنذاك للألقاب والصفات العربية علي حرصهم – كما أكد المؤرخون –علي إضفاء صفة الشرعية العربية الإسلامية علي حكمهم[١]، ومع ذلك فقد وردت وردت أيضا أمثلة من نوع (تمرز جوشن أمير آخور) الذي جمع العجمة في البدل والمبدل منه ، كما سبق فيه العلم اللقب أو الوظيفة ، ومنه (الأتابكي قصروه) وفيه جمع بين عجمة الاسم و عجمة اللقب أيضا ، وفيما عدا هذا النوع من التراكيب لم ترد ألفاظ أعجمية سوي بعض أسماء البلدان ، وبعض أسماء الأحياء .

- أما تراكيب الصفة والموصوف فكانت خمسة تراكيب لم يخرج أيٌ منها عن المألوف من نوع (أمير كبير – أسمطة حافلة – وليمة حافلة – وظائف سنيّة – أيمان عظيمة) وقد لوحظ سيادة نموذج الصفة والموصوف النكرة عنده ، وهو نمط يستخدم للتعظيم والتهويل ، كما يستخدم أيضا للتحقير والتهوين ، وكان قد ورد عنده نموذج واحد في الوصف السبي في الشعر الذي قاله في الأحداث الواردة وهذا النموذج هو (كان قصروه قصيرا عمره)

- واقتصرت أمثلة تراكيب المعطوف والمعطوف عنده أيضا علي خمسة تراكيب لم تخرج هي أيضا عن المألوف من نوع (الآمر والناهي – بطش وخفة – خيول ومال – مصر والشام – مواثيق وعهود) ، وقد تعددت أنواع المعطوفات وتنوعت ولكنها وردت منضبطة في إطار قواعد العطف : (فقد عطف معرفة علي معرفة ، ونكرة علي نكرة ، كما عطف جامدا علي جامد ، ومشتقا علي مشتق ، وعلما على علم ، وجمعا علي جمع)

---

(١)أكدت علي ذلك د. رشيدة عطا في بحثها المنشور في أعمال ندوة لجنة التاريخ والآثار بعنوان (حكومة مصر عبر العصور) بالمجلس الأعلي للثقافة من ٢٢ –٢٣ إبريل ٢٠٠٠م / الهيئة المصرية العامة بالقاهرة ٢٠٠٣ / سلسلة تاريخ المصريين / العدد ٢٣٧(وورد في بحثها المعنون بـ (شرعية الحكم في دولة المماليك) ص ١٥٣:١٦٩)

- و في تراكيب الأعلام استخدم تركيب المزج ، و تركيب الإضافة ، ووردت أسماء الأعلام الأعجمية مركبة من تركية وفارسية وتترية من أمثلة (خوشقدم – جان بلاط – جان بردي – طومانباي – قيتباي – يخشباي) ، و هذه الأعلام المركبة تدل علي وجود طريقة مشتركة بين اللغات في وضع أسماء الأعلام المركبة ، خاصة طريقة التركيب المزجي ، وطريقة تركيب الإضافة ، وقد كان من الطبيعي أن يكثر استخدام ابن إياس لهذا النوع من الأعلام لأنهم بالفعل كانوا أشخاص الزمن الذي يتناوله ، وكانوا أبطال الأحداث التي يتكلم عنها ، ويدل هذا علي أن الغلبة كانت لهذا العنصر في هذا الزمن ، مع تنحي العنصر العربي بشكل عام ، والمصري بشكل خاص عن مناصب هذا الزمان بكافة أشكالها إلا في أضيق الحدود ، وأكثرها هامشية

٢) الأفعال :

عند دراسة الأفعال وحدها دون ورودها في تراكيب نجد أنه قد ورد في الفقرة السابقة سبعة وسبعون فعلا تتوزع علي النحو التالي :

- من ناحية التوزيع الدلالي : تتوزّع الأفعال علي النحو التالي :

أولا: أفعال الحركة: وتضم:

- **أفعال الحركة السريعة: من الماضي:** (أكل – بادر – جري – حضر – خنق – دفن – ودفن – رماه – زال – سلّ – سلّم – صلي – صنع – طلع – عمل – غسلّ استغنم – قبض – قتل وقتل المبني للمعلوم والمبني للمجهول – كفّن وكفن المبني للمعلوم والمبني للمجهول – نزل وأنزل – نفر – توجّه – ودّع – وقع – وكز – ولّي)

- **ومن المضارع:** (يشيل – تنتهز – تتوجّه)

- **ومن أفعال الأمر:** انتهز

ثانيا :أفعال الحركة البطيئة : وتضم من الماضي : (أبقي – ترك – جلسوا – جمع – قارب – أقام – كرّم – نال – أنعم – تولّي)

- ومن المضارع : (يبات – نجرب – نختبر – يقام – لم ينل)

ثالثا: أفعال المعنويات: اللفظية والفكرية والنفسية : وتضم من الماضي: (أبي – تأسّف – أمر – أمّل – حلف – خان – – رام – طلب – عاهد – عزم – عوّل – فاته – قال وقيل وقلت – مال – استمال – وشي – أوعد)

- ومن المضارع : (يتحدثون – يستحسن – يخون – ينمّ – تشكر – يظن – يفوق – يقال – يميل – يوصف)

- ومن افعال الأمر : اعجبوا

رابعا : أفعال الموت والحياة: وضمت فقط الفعلين: (مات – لم يعش)

- **علي المستوي الصرفي:**
- **الـزمن:** ورد فـي الزمن الماضي ستون فعلا، وفي المضارع خمسة عشر فعلا، وفي الأمر فعلان
- **المزيد والمجرد:** ورد أربعة وخمسون فعلا مجردا ، وثلاثة وعشرون فعلا مزيدا بين مزيد بحرف أو اثنين أو ثلاثة .
- **المتعدي واللازم:** ورد واحد وخمسون فعلا متعديا ، وستة وعشرون فعلا لازما
- **الصحيح والمعتل:** ورد واحد وخمسون فعلا صحيحا بين سالم ومضعف ومهموز، وورد ستة وعشرون فعلا معتلا بين معتل الأول والوسط والآخر .
- **المبني للمعلوم والمبني للمجهول:** ورد في الفقرة واحد وسبعون فعلا مبنيا للمعلوم، وستة أفعال فقط مبنية للمجهول .

وفيما يلي نتناول أنماط الأفعال الواردة في أحوالها الصرفية المختلفة، مع مراعاة عدم التكرار إلا في حالة الفعل الواحد الذي وردت منه عدة أشكال :د.

٥- الفعل الماضي الثلاثي المجرد الصحيح السالم المتعدي لمفعول واحد: وقد ورد في هذا النمط: (بلغ – ترك – جمع – حلف – دفن ودفن (مبني للمعلوم ومبني للمجهول) – صنع – طلـبوا (مـبني للمجهول) – طلع – عمل – قبض – قتل وقتل (مبني للمعلوم ومبني للمجهول)

<u>أولا: أنماط الفعل الماضي[1]:</u>

١- الفعل الماضي الثلاثي المجرد الصحيح السالم اللازم: (جلس – حضر – عزم – نزل – نفر)

١- الفعل الماضي الثلاثي المجرد الصحيح المضعّف اللازم : (لم يرد)

٣- الفعل الماضي الثلاثي المجرد الصحيح المهموز اللازم : (لم يرد)

٤-الفعـل الماضـي الثلاثي المجرد المعتل اللازم: (بات – جري – زال – قام – مات – مال وشي – وقع)

٥- الفعل الماضي الثلاثي المجرد الصحيح المضعّف المتعدي لمفعول واحد: (سلّ)

٦- الفعل الماضي الثلاثي المجرد الصحيح المهموز المتعدي لمفعول واحد : (أكل – أمر)

٧- الفعـل الماضي الثلاثي المجرد المعتل المتعدي لمفعول واحد: (أبي – أتي – خان –رام – فات– قال – نال – وكز[2]

---

(١) أتـناول فيها أنماط الفعل الماضي مرتبة بداية بالثلاثي اللازم الصحيح بأنواعه (سالم ومضعف ومهمـوز)، وأنـتقل إلي الثلاثي اللازم المعتل (الأول والوسط والآخر)، ثم انتقل إلي الماضي الثلاثي المتعدي لمفعول واحد الصحيح بأنواعه ...الخ ،

(٢) استخدم ابن إياس وكز هنا استخداما مجازيا بمعني وخط الشيب شعره أو ضرب الشيب رأسه

٨–الفعل الماضي المزيد بحرف أو حرفين أو ثلاثة الصحيح السالم اللازم : (تأسّف – أنعم)
٩–الفعل الماضي المزيد بحرف أو حرفين أم ثلاثة الصحيح المضعف اللازم :(لا يوجد)
١٠–الفعل الماضي المزيد بحرف أو حرفين أو ثلاثة الصحيح المهموز اللازم: (أمّل)
١١–الفعل الماضي المزيد بحرف أو حرفين أو ثلاثة المعتل اللازم : (أبقي – عوّلوا – توجّه – ولّي)
١٢–الفعل الماضي المزيد بحرف أو حرفين أو ثلاثة الصحيح السالم المتعدي لمفعول واحد– بادر – غسّل – استغنم (وهي صيغة علي غير قياس)[١]– كرّم – كفّن – عاهد – قارب – أنزل)
١٣–الفعل الماضي المزيد بحرف أو حرفين أو ثلاثة الصحيح المضعف المتعدي لمفعول واحد: (لا يوجد)
١٤–الفعـــل الماضي المزيد بحرف أو حرفين أو ثلاثة الصحيح المهموز المتعدي لمفعول واحد: (أنشأ)
١٥–الفعـــل الماضـــي المزيد بحرف أو حرفين أو ثلاثة المعتل المتعدي لمفعول واحد : (صلّي – أقاموه – استمال – ودّع – أوعد – تولّي)

ثانيا: أنماط الفعل المضارع:

كان المضارع أقل بكثير من الماضي ، وقد ورد فيه :
١–مضارع الثلاثي الصحيح السالم اللازم : (لا يوجد)
٢– مضارع الثلاثي الصحيح المضعف اللازم : (لا يوجد)
٣– مضارع الثلاثي الصحيح المهموز اللازم : (لا يوجد)
٤ – مضارع الثلاثي المعتل اللازم: (يبات علي غير قياس)[٢] – لم يعش – يميل)
٥– مضارع الثلاثي الصحيح السالم المتعدي لمفعول واحد : (تشكر)
٦ – مضارع الثلاثي الصحيح المضعف المتعدي لمفعول واحد أو مفعولين : (تذمّ – يظنّ)[٣]
٧– مضارع الثلاثي الصحيح المهموز المتعدي لمفعول واحد : (لا يوجد)
٨ – مضارع الثلاثى المعتل المتعدى لمفعول واحد: يشيل (وهو فعل علي غير قياس)[١]– يقال (مبني للمجهول) – يقام (مبني للمجهول) – لم ينل – لم يوصف المبني للمجهول)

---

(١) استخدم ابن إياس (استغنم) والصحيح (اغتنم الفرصة) ، وربما قاسها علي العامية ، أو تصور فيها زيادة المعني لزيادة المبني

(٢) اســتخدم ابن إياس الفعل (يبات) بطريقة نطق العامة ، وصحته في الفصحي (يبيت) لأن معتل الوسط بالألف ترد ألفه إلي أصلها الواوي أو اليائي عند صياغة المضارع منه

(٣) ورد فعل واحد متعد إلي مفعولين أصلهما المبتدأ والخبر وهو الفعل (يظن)

٩-مضارع المزيد بحرف أو اثنين أو ثلاثة الصحيح السالم اللازم : (يتحدّثون)
١٠-مضارع المزيد بحرف أو اثنين أو ثلاثة الصحيح المضعّف اللازم : (لا يوجد)
١١-مضارع المزيد بحرف أو اثنين أو ثلاثة الصحيح المهموز اللازم : (لا يوجد)
١٢-مضـــارع المزيد بحرف أو اثنين أو ثلاثة المعتل اللازم : (تتفوّق - تتوّجه) ١٣- مضارع المزيد بحرف أو اثنين أو ثلاثة الصحيح السالم المتعدي لمفعول واحد : (تجرّب - تختبر- لم يستحسن - تنتهز)
١٤- مضارع المزيد بحرف أو اثنين أو ثلاثة الصحيح المضعّف المتعدي لمفعول واحد: (لا يوجد)
١٥-مضارع المزيد بحرف أو اثنين أو ثلاثة الصحيح المهموز المتعدي لمفعول واحد: (لا يوجد)
١٦-مضارع المزيد بحرف أو اثنين أو ثلاثة المعتل المتعدي لمفعول واحد : (لا يوجد)

ثالثا : فعل الأمر :

لم يرد في فعل الأمر سوي فعلين كانا علي النحو التالي :
١-الأول من المزيد بحرفين الصحيح السالم المتعدي إلي مفعول واحد :(انتهز)
٢-الثاني من الثلاثي الصحيح السالم اللازم : (اعجبوا)

علي مستوي التراكيب :

وبدراسة الأفعال في تراكيب مشهورة أو ما يعرف(بالتعبيرات) وجدنا ما يلي :

١- تراكيب من الفعل اللازم + حرف جر: (تأسف عليه) (أمّل في) (بادر بـــ) (جري من) (طلع إلي) (اعجبوا من) (عزم علي) (عوّلوا عليه) (تفوق علي) (قبض علي) (مال إلي) (أنعم علي) (نفر عنه) (أوعد بـــ) (توجّه إلي)

وقـــد لوحظ أن في التراكيب السابقة ما يلي : في قوله (تأسّف عليه) دلالة خاصة قاســـها علي (حزن عليه) ، أما الاستخدام المعروف في الفصحي فهو (أسفت له) وفي قوله (جـــري من الأحداث أو جري من القتل) فضل ابن إياس هذه الصيغة علي صيغة (جرت الأحداث بكذا) وهي الصيغة الأكثر فصاحة ، وفي قوله (طلع إلي) يستخدم الفعل متعديا بنفسه أو بحرف جر، فهو صحيح ، وقد استخدم ابن إياس الفعل هنا بمعني صعد وهو وارد في الفصـــحي وشائع في استخدام عامة مصر - وفي قوله (نفر عنه) استخدام خاص للتعبير قياسا علي التعبير الآخر المقارب له (انصرف عن) ، أما المشهور في اللغة فهو (نفر من) - وفي قوله (عزم علي) بمعني دعا الناس للطعام ليست في حاجة للتعدية بعلي ، حتي لا تلتبس بـــ (عزم علي) الدالة علي النية علي فعل شيء ما ، وقد دأب عامة مصر علي استخدام هذه الصـــيغة عند قصدهم دعوة شخص علي طعام - وفي استخدامه (تفوق علي) أحد أمرين ؛

(١)اســـتخدم ابن إياس الفعل (يشيل) بمعني يحمل علي طريقة العامية المصرية، وهذا مخالفا لقياس الكلمـــة في الفصحي ، فالفعل شال يشيل في المعجم العربي يعني (رفع الحيوان ذيله) ، وربما لاحظ العامة الاشتراك في صفة الرفع بينهما

فإذا كان المراد تفوق مضارع فاق فلا حاجة له بالتعدية بعلي ، وإذا كان المراد تفوّق مضارع تفوّق فقد ورد الفعل تنقصه تاء المضارعة ، وفي قوله (أوعدهم بــكل جميل) استخدم الصيغة في مقام (وعدهم بــعطايا) وصحة دلالتها (هدد بالعقوبة) أما بقية التراكيب (أمّل في – بــادر بــــ – زال من – اعجبوا من – عوّل علي – قبض علي – مال إلي – أنعم علي – توجهــوا بـــه – تــوجّه إلي) فقد وردت جميعها منضبطة وفي إطار الاستخدام العام للغة مع ملاحظة أن بعض الأفعال الذي ورد عنده متعديا بحرف جر يمكن أن يأتي متعديا بنفسه مثل (بادر وقبض)

٣- تراكيب من الفعل اللازم + الظرف، وقد ورد منها:

(جلسوا ساعة) (حضر عنده) (باتوا عنده) (أقام هناك أياما) (تتوجّه معه) (وشت بينهم) (لم يعش بعده إلا مدة يسيرة) (تميل مع الهوي) (وقع بينهم)، وجميعها صحيحة

٣- تراكيب من الفعل المتعدي إلي مفعول واحد هو اسم بارز، وقد ورد منها:

مــا كـــان مفعوله اسما بارزا وورد فيه: (ما أبقي ممكنا) (أكل السماط) (أمر بعض الخاصكية) (رام كيدا) (صلي العشاء) (صنع وليمة) (عمل أسمطة) (استغنم الفرصة) (قارب الخمسين) (قلت عدة مقاطيع) (استمال القلوب) (نال المني) (انتهز الفرصة) (تولّي عدة وظائف) (يخون الأيمان) (يستحسن قتله) (تشكرن امرأ) (يشيل التراب) ، وقد جاءت جمـــيعها صحيحة عدا الفعل (استغنم) الذي صحته (اغتنم) وقد سبقت الإشارة إلي ذلك[١]. والفعل(يشيل) وقد سبقت الإشارة إلي ما فيه من مخالفة دلالية للمعجم[٢]، كما إنه استخدم الفعـــل (أمر) مرة متعديا إلي مفعول به اسم ظاهر في (أمر بعض الخاصكية) ، واستخدمه في موضع آخر متعديا بحرف جر في قوله (أمر بخنقه)

٤- تراكيب من الفعل المتعدي إلي مفعول واحد هو ضمير بارز متصل وقد ورد منها:

(أقاموه) (أمّله) (أنزلوه) (خانه الدهر) (خنقه) (دفنه)(رماه الدهر)(رماه كيده في نحره) (عاهدتني) (فاته) (قتله)(وكزه الشيب) (تجرّبه) (تختبره) ، (تلمّنه) وقد وردت جميعها صحيحة ، وكان منها التعبيرات المشهورة (رماه الدهر) و(خانه الدهر) (وعاهـــده) ، أمـــا في قوله (وكزه الشيب) قد يكون قصده (وخطه الشيب) أي غزا الشـــيب شـــعره ، أو يكون قد قصد الأثر العنيف لظهور الشيب في الرأس وكأنه وكزة أي ضربه ضربة قوية ، وهي صورة مجازية

٥- تراكيب من الفعل المتعدي إلي مفعول واحد هو ضمير مستتر وقد ورد منها

(خـــنق) (دفـــن) (غسّل) (قتل) (كفّن) (يوصف) وقد لوحظ أن جميعها وردت مع الفعل المبني للمجهول ضميرا مستترا في محل رفع نائب فاعل

---

(١) سبقت الإشارة إليه ص ٢٤

(٢) سبقت الإشارة إليه ص ٢٥

٦- تراكيب من الفعل المتعدي لمفعول أو لمفعولين وهو جملة: ورد في هذا النوع:
(يظن أن العادل يخون) وهو متعدي لمفعولين أصلهما المبتدأ والخبر، و(حلفت أنك لا تميل مع الهوي) وهو متعدي لمفعول واحد هو مفعول مقول القول أو الحلف

تعقيب :

الذي يتعقب الظواهر السابق رصدها بوصفها عينة ممثلة لكتابة ابن إياس يكتشف ما يلي :

١) اتسمت كتابة ابن إياس في مجملها بنسبة عالية من الصحة والسلامة الصرفية، والتركيبية: فمن مجموع الأسماء الواردة في ثلاث صفحات هي عينة الدراسة ورد مائة وستة وعشرون اسما جامدا ، وأربعة وأربعون اسما مشتقا كان منها سبعة عشر اسما أعجميا تضم اسم ذات واحدا ، ولقبا واحدا، ومصدرا واحدا، ومشتقا واحدا، وكانت بقية الأسماء أعلاما أعجمية بين تركية وفارسية وتترية ، وقد كانت نسبتها جميعها إلي نسبة الأسماء العربية ١٠% ، بينما جاءت نسبة الأسماء العربية ٩٠%

٢)غلبت علي التراكيب الاسمية عند ابن إياس التراكيب المكونة من شقين عربيين ، وقل عنده ما ورد مكونا من شق عربي وشق أعجمي ، وما كان مكونا من شقين أعجميين، وقد اقتصر هذا النوع من التراكيب عنده علي الأعلام وما يصاحبها من ألقاب ، فقد ورد عنده واحد وستون تركيبا اسميا منها ستة وعشرون تركيب إضافة ، وتسعة تراكيب بدل ومبدل منه ، وخمسة تراكيب صفة وموصوف ، وخمسة تراكيب عطف ، وقد كان من بينها ستة عشر تركيبا دخل فيه اسم أو أكثر أعجمي ، كان من بينها ثلاثة تراكيب في الإضافة المضاف فيها عربي والمضاف إليه أعجمي ، وسبعة تراكيب في البدل والمبدل منه ضمت أربعة فيها البدل اسم علم أعجمي والمبدل منه لقب عربي ، واثنين كان البدل فيهما لقب عربي والمبدل منه اسم علم أعجمي ، وواحد جاء فيه البدل والمبدل منه أعجميين ، وكان عدد الأعلام المركبة تركيبا مزجيا ستة كانت كلها أعجمية ، وبذلك يكون عدد التراكيب التي ضمت شقا أعجميا أو جاءت كلها أعجمية بنسبة ٢٦،٢% ، بينما كانت نسبة التراكيب العربية ٧٣،٨%

٣) فإذا انتقلنا إلي الأفعال وجدنا أن مجموعها في العينة كان سبعة وسبعين فعلا منها ستون فعلا ماضيا، وخمسة عشر فعلا مضارعا، وفعلي أمر، فكانت نسبة الماضي إلي بقية الأفعال ٧٧،٩% وهي النسبة الطبيعية المناسبة للكتابة التاريخية، وقد جاء عدد الأفعال المتعدّية واحدا وخمسين فعلا بنسبة ٦٦،٢% ، وعدد اللازمة ستة وعشرين فعلا بنسبة ٣٣،٨%، وكانت الأفعال المجرد ة أربعة وخمسين فعلا بنسبة ٧٠،١% وكانت المزيدة ثلاثة وعشرين فعلا بنسبة ٢٩،٩% ، وكان الصحيح واحدا وخمسين فعلا بنسبة ٦٦،٢%، وعدد المعتل ستة وعشرين فعلا بنسبة ٣٣،٨% ، وكان المبني للمعلوم واحدا وسبعين فعلا بنسبة ٩٢،٢%، والمبني للمجهول ستة أفعال بنسبة ١٧،٨%، وقد وردت صيغ خمسة وسبعين فعلا صحيحة صرفيا ونحويا، وكانت بنسبة ٩٨،٤%، بينما ورد فعلان فقط غير صحيين

صرفيا، وكانت دلالة واحد وخمسين فعلا في إطار الدلالة المعجمية، وكانت بنسبة ٦٦،٢ % ، بينما ورد ستة عشر فعلا في غير ما وضعت له، أو في الاستخدام العامي، وكانت بنسبة ٣٣،٨%

٤) وبالانتقال إلي التراكيب الفعلية التي تكوّن تعبيرات مشهورة ، والتي تتمثل في (فعل لازم + حرف جر) و(فعل لازم + ظرف) و(فعل متعدي إلي مفعول اسم ظاهر) و(فعل متعدي إلي مفعول ضمير بارز متصل) اتضح أن الفعل اللازم الذي يتعدّي بحرف جر قد ورد فيه عشرة أفعال في إطار التعدي الصحيح ، بينما خرجت خمسة أفعال علي هذا الإطار ، وتعدّت بحروف غير معتادة ، ولم تصنع هذه التركيبات دلالات جديدة بعيدة كثيرا عن الدلالات الأولي لها ، مثل (تأسّف عليه) ،التي أعطت دلالة (حزنت له) وجاءت بدلا من صيغة (أسف له) ، و(طلع إلي)التي أعطت دلالة (صعد إلي مكان مرتفع) ، و(تفوق علي) التي أعطت دلالة (تفوّق علي) ، و (نفر عنه) وأعطت دلالة (انصرف عن) ، أما الأفعال المتعدية بظرف فكانت ثمانية ، وقد وردت جميعها في إطار الدلالة المعتادة

٥) أما عن إحصاء عدد الجمل الفعلية إلي عدد الجمل الاسمية فقد جاء من الجمل سبع وسبعون جملة فعلية ، وجاء من الجمل الاسمية ست وأربعون أغلبها جمل نواسخ ، وقد كانت نسبة الجمل الفعلية ٦٢،٦% ، ونسبة الجمل الاسمية ٤٧،٤% ، وقد كانت النسبة العليا فيها للصحة والسلامة التركيبية النحوية عدا القليل الذي أفرده بالنماذج التالية أذكرها بعد الإحصائية ، حيث كان عدد التراكيب المنحرفة ثمانية عشر تركيبا من مجموع مائة وثلاثة وعشرين تركيبا ، فكانت نسبة الصحيح ٨٣،٤% ، بينما اقتصرت نسبة المنحرف علي ١٤،٦% ، ومن نماذج التراكيب المنحرفة التي سميتها مخالفات :

- (طلع إلي القلعة ليبات عند السلطان ، وكان يبات بالقلعة ليلة الاثنين) وكانت صحته (طلع القلعة ليبيت ... وكان يبيت)
- (أكل السماط مع السلطان) ، بدلا من (أكل من السماط) الأكثر دقة
- (لما طلع علي جاري العادة ، وأكل مع السلطان ، وجلسوا يتحدثون ، فقال له السلطان)، الفاء زائدة دون حاجة إليها
- (يا أمير كبير) جاء بصفة المنادي مردفة له دون تكرار لأداة النداء ، وذلك علي الطريقة التركية في النداء ، فهو يحاكي طريقة السلطان في الخطاب[1]

---

(١)أمير كبير : اسما لوظيفة أتابك العسكر ، ويأتي بعدها أمير سلاح ثم وظائف أخري / صبح الأعشي / ج ٦/ ص ٢٠٨

- (فلمـــا صلي العشاء مع السلطان أمر بعض الخاصكية بالقبض عليه) عبارة ملبسة لا يعرف منها من الذي أمر بالقبض علي من إلا بتتبع بقية السياق ، خاصة في تلك الفترة المرتبكة التي لا يستبعد فيها أحد أن يقبض علي السلطان نفسه ويعين غيره مكانه .
- (فأقاموه من مجلس السلطان) استخدم أقامه من المجلس محل أنهضه .
- (يقام له هناك مواكب تفوق علي موكب السلطان) استخدم (تفوق) مقام (تتفوق) أو جعل (تفوق) متعدية بحرف جر دون حاجة له .
- (عزم علي سائر الأمراء) وفيه استخدم الفعل بطريقة العوام وصحته أن يتعدي بنفسه إذا كانـــت دلالته (دعا الناس لوليمة) ، لأن (عزم علي) دلالته (نوي أو قصد أن يفعل شيئا) .
- (أوعـــد العســـكر بكـــل جميل) استخدم أوعد بمعني وعد ، والوعد يكون بالخير ، والوعيد يكون إنذار بالشر أو العقاب
- (فلما بلَغ العادل ذلك المجلس استغنم الفرصة ، وبادر بالقبض عليه) ، وكان قد قصد أنـــه لمـــا بلغت العادل أخبار هذا المجلس اغتنم الفرصة ، فجاء بكلمة المجلس مباشرة ،وجاء بالفعل (استغنم) بوزن استفعل ، وصوابها (اغتنم) بوزن (افتعل)
- (كان عفيفا عن المنكرات) قاس الصفة المشبهة عفيفا علي فعلها اللازم (عف عن) وهـــذا الـــنوع من القياس كان سائدا عند ابن إياس ، فأصاب في بعضها ، وأخطأ في الأخري
- (كان قصروه سببا لنصرته) وصوابها (سببا في نصرته).
- (ما أبقي ممكنا في نصرة العادل) هو تعبير مربك قصد به (أن قصروه لم يدخر وسعا في نصرة العادل)
- (ومـــات وقـــد قارب الخمسين سنة من العمر ووكزه الشيب) وكان يكفي القول (قارب الخمسين) ، وجاء بـــ (وكزه الشيب) ملبسة ، فهل قصد بها أن الشيب غزا شـــعره فكأنه وكزة أي ضرب رأسه (فهي صورة مجازية) ، أم أنه قصد (وخطه الشيب) فأخطأ التعبير؟!
- (فنفـــرت عنه قلوب الرعية) وصوابها (نفرت منه) لكنه استخدم (نفر عن) بدلالة(انصرف عن)
- (ولكـــن كان العادل باغيا علي قصروه ، ووشت بينهما الأعادي بالكلام ، حتي وقع بينهما وجري ما جري من القتل) لكي يأتي بالطباق بين العادل وباغيا ، صنع تركيبة مضطربة من لكن مع كان ، وعطف جملة السبب علي جملة النتيجة ، والأفضل (لكن العـــادل كان باغيا علي قصروه ، لأن الأعادي قد وشوا بالكلام ، و أوقعوا بينهما حتي قتل العادل قصروه)

- وكان من التراكيب التي تكلفها ابن إياس في شعره الذي أورده في الفقرة المستشهد بها ، ولم تصل إلي حد الخطأ ، لكنها جاءت متكلفة :
- (كان قصروه قصيرا عمره) ليجمع بين قصير وقصروه في جناس
- (ثم ما سلّم حتي ودّع) ليصنع مقابلة بين سلّم وودّع
- (رام كيدا للمليك عادل فرماه كيده في نحره) ليصنع جناسا ناقصا بين رام ورمي

الفصل الثاني

نموذج من الكتابات اللغوية الممثلة لنهاية القرن العاشر الهجري

كـــان (كتاب دفع الإصر عن لغة أهل مصر) ليوسف المغربي ت ١٠١٦هـــ من أهم الـــنماذج اللغـــوية الممثلة للغة نهاية القرن العاشر الهجري وبداية القرن الحادي عشر، والذي يدخل بنا في دائرة زمن الحكم العثماني، ووضع اللغة العربية في هذا الزمن، ورغم أن الكتاب يتناول المستوي اللهجي للغة أهل مصر، ففيه مقارنة جيدة بين هذا المستوي ومستوي الفصحي في عـــدد مـــن المعاجم التي رجع إليها المؤلف، وقارن بين ألفاظ اللهجة المصرية التي سجلها، وفصحي العربية ، بل ضم مقارنات مع التركية ، والفارسية وغيرها، وفيما يلي نقدم للمؤلف والكتاب :

يوسف المغربي : (ت ١٠١٩ هـــ – ١٦١١م) بقلم من ترجموا له :

يعـــرفه الزركلي بقوله : هو يوسف بن زكريا المغربي نزيل مصر : أديب وشاعر نشأ وتـــأدب بمصر ، وبها توفي ، أسهب (الخفاجي) في الثناء عليه ، وأورد نتفا من شعره ، وفيه نكـــات بديعية ، ثم قال : واعلم أن هذا كل شعر أكثر فيه من البديع ، قالوا : أول من أتلف الشـــعر العـــربي بهذا النمط مسلم بن الوليد ثم تبعه أبو تمام ، وأحسن هذه الصنعة التجنيس والتورية ، وهما في الشعر كالزعفران قليلة مفرح ، كثيره قاتل ، ولذا لم نجد في أهل مصر من يعرف الشعر ولا ينظمه (كذا) ، ومنهم من غلط في ذلك ، فأكثر من اللغة الغريبة ، وتوهم أنه بذلك يصير بليغا ، علي أن باب التورية قفله ابن نباتة والقيراطي ، ثم رميا المفتاح في تلك الناحية ، وهذا لا يعرفه إلا من له سليقة عربية ، انتهي ، وللمغربي ديوان شعر سماه (الذهب المصفي) ، ورسالة (رفع الإصر عن كلام أهل مصر –خ) في العامية المصرية ، وبغية الأريب وغنـــية الأديـــب – خ) و(تخميس لامية ابن الوردي) –خ) ، و(مذهبات الحزن في الماء والخضرة والوجه الحسن – خ)[١]

و في مقدمة مخطوطة كتاب (رفع الإصر عن كلام أهل مصر) التي نشرها وقدم لها د. عبد السلام أحمد عواد بموسكو ١٩٦٨ م يقول د. عبد السلام في مقدمته:

(مـــن واجـــبي وأنا أقدم مخطوطة (دفع الإصر عن كلام أهل مصر) للشيخ يوسف المغربي (وهي المخطوطة الفريدة في العالم ، وإحدي الفرائد الثمينة التي تذخر بها مكتبة الكلية الشرقية بجامعة لينينجراد ، أن أعرّف بمؤلفها ، وهو الذي ضنت المراجع بذكر شيء ذي قيمة عـــن حياته ، أو عن بيئته ، وسأبدأ بذكر ما عرفته عن ترجماته . لعل أول من ذكر المغربي هو شـــهاب الـــدين أحمد الخفاجي (ت ١٠٦٩هـــ –١٦٥٩م) في كتابيه: ريحانة الألبا، وخبايا الزوايا، وفيهما ذكر الخفاجي ليوسف المغربي ترجمة مطولة لكنها لا يوجد فيها إلا نثر منمق، لا يستفاد منه إلا أن المغربي كان صديقا له، وأنه يكبره قليلا، وأنه كان أديبا شاعرا، وله علي حد

---

(١)الزركلي / الأعلام / ط ١٦/ ج ٨/ ص ٢٣١و٢٣٢

تعبيره (مورد من الأدب المصفي) وديوان سماه (الذهب اليوسفي) ذكر نماذج منه، كما ذكر أيضا صورة خطاب وجهه الشيخ يحي الأصيلي إلي المغربي مخمسا بيتين من الشعر له، ومادحا إياه، وتضمنت ترجمة المغربي في خبايا الزوايا رسالة بعث بها المغربي للخفاجي في صورة سؤال أدبي، رد عليها الخفاجي، غير أن الخفاجي لم يحدد تاريخ وفاته – شأنه في كل من ترجم لهم (الشهاب الخفاجي / ريحانة الألبا وزهرة الحياة الدنيا / ص ٢٣٥-٢٣٨/ مطبعة بولاق ١٢٧٤هـ، وخبايا الزوايا / مخطوطة بمعهد الشعوب الآسيوية بلينينجراد (B4) ص ١٣٤أ)

ثم كان حاجي خليفة (ت ١٠٦٧هـ – ١٦٥٧م) فأثبت للمغربي ما نقله عن المغربي محرفا فقال : (الذهب اليوسفي والمورد العذب الصفي) ديوان شعر ليوسف المغربي ابن الحربي المصري ذكره الشهاب (كشف الظنون / ج٣/ ص٣٣٧ / رقم ٥٨٣٤/ نشر فلوجل ليبسك و لندن ١٨٣٥-١٨٥٨م) .

وجاء المحبيّ (ت ١١١١هـ – ١٦٩٩م) فنقل ما أورده الخفاجي في كتابيه السابقين ، ثم أضاف إلي ذلك ما علمه من خبر أساتذته ، وأرخّ وفاته بالثامن عشر من ذي القعدة سنة ١٠١٩ هـ ، ولكنه وصفه بأنه نزيل مصر (خلاصة الأثر في أعيان القرن الحادي عشر / ٤: ٥٠١-٥٠٤/ المطبعة الوهبية / مصر ١٢٨٤هـ).

أما بروكلمان فإنه ذكر ما عرفه عن المغربي ومؤلفاته الموجودة في أوربا وفي الاتحاد السوفيتي معتمدا علي الكتب والفهارس المصنفة ، وذكر تاريخ وفاته صحيحا بالتقويم العربي وهو ١٠١٩هـ ، وغير صحيح بالتقويم الميلادي إذ هو عنده سنة ١٦٠٩م.

أما كراتشكوفسكي فإنه درس المغربي من خلال كتابه (دفع الإصر) هذا ، وأشار إلي المراجع السابقة مقارنا إياها بما جاء في المخطوطة ، فأضاف إلي ترجمته ما وجده من خبره وآثاره التي في مخطوطته ، ولعل أول من ألقي ضوءا ساطعا علي المغربي كان كراتشكوفسكي في بحثه الذي نشره سنة ١٩٢٦ م بعنوان (يوسف المغربي وقاموسه) الذي طبعه في بحث مستقل .

ولم يخرج الزركلي في الأعلام ، والبغدادي في هدية العارفين ، وعمر كحالة في معجم المؤلفين في تراجمهم الموجزة عما سبق ، كما أنهم جميعا لم يشيروا إلي بحث كراتشكوفسكي عند ذكر المراجع التي يرجع إليها للمترجم له[1].

يوسف المغربي في ترجمته لنفسه :

ولد يوسف أبو المحاسن جمال الدين بن زكريا بن حرب المغربي المصري الأزهري في أواخر العقد السابع أو أول العقد الثامن من القرن العاشر الهجري ، وهذا يوافق العقد السابع من القرن السادس عشر الميلادي تقريبا ، وقد ذكر المغربي أنه استمع إلي الشيخ ابن الغيطي ، ولكن ما ذكره يدل علي أنه كان غلاما فوق العاشرة بقليل ، وابن الغيطي (ت ٩٨١هـ –

(١) يوسف المغربي / دفع الإصر عن كلام أهل مصر / حققها وقدم لها د. عبد السلام أحمد عواد / ص ٥ و٦/ سلسلة آثار الآداب الشرقية / دار النشر (العلم) / موسكو ١٩٦٨ .

١٥٧٣م) ، كما فهم من ترجمة الخفاجي للمغربي أن المغربي كان أكبر منه سنا ، كما يفهم من رسالة المغربي له أن التفاوت بينهما ليس كبيرا ، والخفاجي ولد ٩٧٩ هـ-١٠٧١م ، وقد ولد المغربي بالقاهرة كما ذكر المغربي في مخطوطة (دفع الإصر) ومخطوطة (بغية الأريب وغنية الأديب) في قوله :

قاله الفقير المغربي نسبا الأزهري موطنا وطلبا

فهو يشير إلي أنه ينحدر من أصل مغربي ، وأنه أزهري التعليم .

أساتذته :

أساتذة قليلون هم الذي كان لهم عميق الأثر في حياته ، من هؤلاء من تلقي عنهم فقه المالكية كالشيخ محمد بن أحمد الغيطي الذي سبقت الإشارة إليه ، والشيخ سالم بن محمد عز الدين ابن النجا السنهوري (ت ١٠١٥هـ - ١٦٠٦م) ، أما الشيخ محمد بن محمد بن عبد الرحمن البكري فهو من أعظم الأساتذة أثرا في حياة المغربي ، لقد كان فقيها أديبا ، صوفيا شاعرا (ت ٩٩٤هـ - ١٥٨٦م) ، والبيت البكري من أقدم البيوت بمصر ، وينتسب إلي أول خليفة للمسلمين (أبو بكر الصديق) ، وظل منذ إنشائه يتوارثه عالم عن عالم ، وعابد عن عابد ، ولقد فاق الشيخ محمد هذا كل من سبقه من أسلافه ، فلقد جعل من بيته محفلا للأدباء ، ومنتدي للعلماء، وملاذا للفقراء ، ومنبع الفيض للمتصوفين ، ومأوي للسامرين ، وكان الشيخ يشارك الجميع ، ويضفي عليهم من علمه وبره وخيره ، وفي هذا البيت وبفضل صاحبه تعرّف المغربي علي شيخ مشهور هو نور الدين علي بن محمد العسيلي (ت ٩٩٤هـ-١٥٨٥م) الذي وصفه الخفاجي بأنه قبلة وفود الفضلاء ، كما تعرف علي صفيه وخليفته في العلم (الشيخ يحي بن محمد الأصيلي)(ت١٠١٠هـ - ١٦٠١م)

علي يد هذا الشيخ تتلمذ المغربي وتخرج ، كذلك تتلمذ المغربي لاثنين من أبناء الشيخ البكري هما الشيخ زين الدين العابدي البكري (ت١٠١٣هـ -١٦٠٤م) ، والشيخ أبو المواهب البكري (ت ١٠٣٧هـ -١٦٢٨م)، ومن أساتذته أيضا الشيخ علي بن غانم المقدسي (ت ١٠٠٤ هـ - ١٥٩٦م) ، وقد عرض عليه المغربي ما نظمه من (درة الغواص) للحريري ، فتناوله بالتعليق ، وعرض عليه كذلك مؤلفه المنظوم ، وهو (مذهبات الحزن في الماء والخضرة والوجه الحسن) فأثني عليه كثيرا، وأعطاه مكافأة مالية، ومن أساتذته أيضا الشيخ محمد بن يحي الملقب بدر الدين القرافي الغوي الشاعر الأديب (ت ١٠٠٨هـ -١٦٠٠م) .

هؤلاء هم أبرز شيوخ المغربي ، وأبعدهم أثرا في تلوين شخصيته، وهم يمثلون أساتذة الفقه المالكي واللغة والأدب والتصوف، ومنهم من أضاف إلي ذلك مرح الحياة وبهجتها، وهناك غيرهم، ذكرهم المغربي اعترافا بفضلهم، وللبيت البكري وللأزهر الفضل فيما تحصل للمغربي من معرفة باللهجات العربية المختلفة، وقد اتسعت دائرة ثقافة المغربي بالكتب التي كان ينسخها، وتوجت ثقافته باللغات التي كان يعرفها، فقد كان يجيد اللغة التركية ونري ذلك من ارتجاله شعرا بها، أما معرفته اللغة الفارسية فقد ذكر لها أدلة كثيرة في كتابه (دفع الإصر) .

وقد وصف الخفاجي و الأصيلي المغربي بحسن الخلقة والخلق. وربما كان هذا من الأسـباب التي وطدت الصلة بينه وبين حكام مصر كالأمير يونس أمير البحيرة، ومصطفي بن بـالي متولي القضاء في مصر، وعلوان جلبي وغيرهم، كما كانت صلته حميدة بالبيت البكري، والبيت الوفائي، أما خلقه العلمي فكان ساميا، ذلك أنه كان ينسب كل شيء لصاحبه، ويعرف لنفسه قدرها، في بعض المواطن يعترف بعدم قدرته، وفي أخري يذكر تفوقه وسبقه (توفي بمصر يوم الأربعاء ١٨ من ذي القعدة سنة ١٠١٩هـ الموافق ٢من فبراير سنة ١٦١١م)[1]

مخطوطة (دفع الإصر عن كلام أهل مصر) :

بـدأ المؤلـف كتابتها في الثامن أو التاسع من شوال ١٠١٤هـ / فبراير ١٦٠٦م ، وانتهي في منتصف جمادي الأولي ١٠١٥هـ سبتمبر ١٦٠٦وبقيت عنده ، وسجل فيها حادثة ١٠١٦هـ ، انتقلت المخطوطة بعد ذلك إلي البيت البكري ، حيث قام باختصارها محمد بن أبي السرور الصديقي الشافعي (ت ١٠٨٧هـ) ، ثم وجدت المخطوطة بعد ذلك عند يوسف الملـوي الشهير بابن الوكيل ، الذي نسخ مختصر ابن أبي السرور ، وانتقلت بعد ذلك إلي يد الشـيخ محمـد عياد طنطاوي المعلم الأول للغة العربية في روسيا ، وبعد موته (١٢٧٨هـ/ ١٨٦١م) دخلت في حوزة الكلية الشرقية بجامعة بترسبورج – لينينجراد – ، وفي ١٨٧٠م التفت (روزن) إليها وأرسل بشأنها لمستشرق (توربكه) الذي كان مهتما بدراسة اللهجات العـربية ، وقـام تـوربكه بنسـخ المخطـوطة ولم يقم بعد ذلك ببحثها ، ثم كان المجمعي (كراتشوفسكي) الذي كتب بحثه القيم عنها ونشر ١٩٢٦م ، وأعيد نشره ١٩٥٥ في الجزء الأول مـن مجموعـته المختارة ، وكان د. عبد السلام عواد قد قدم بحثا عن هذه المخطوطة ١٩٥٤م إلي المجلس العلمي بالكلية الشرقية بجامعة لنينجراد فأجازه عليه بدرجة الكانديدات في العلوم اللغوية .

كـان المغربي قد جعل أولا لكتابه عنوان (الفضل العام وقاموس العوام) وصار يكتبه كاملا أو مختصرا علي أول كل كراسة ، ثم بدله بعنوان آخر هو (دفع الإصر عن لغات أهل مصر) ، ثم جعله (دفع الإصر عن لغة أهل مصر) ، وأخيرا جعل العنوان (دفع الإصر عن كلام أهل مصر) ، وهناك عنوان آخر ذكره ابن أبي السرور هو (رفع الإصر عن كلام أهل مصر) ، وعنه أخذ بروكلمان .

ذكر المؤلف سبب تأليفه الكتاب مرات متعددة بعبارات متشابهة ، وذلك هو : دفع ما يوجه إلي العامية المصرية من نقد ، وإثبات أن ما ينطقه أهل مصر صحيح عربية أو قريب من الصـواب . وهناك سبب مباشر أشار إليه المؤلف وهو : (أن بعض المتشدقين سمع من بعض الأصحاب ألفاظا فصار يهزأ به – مع أنها تحتمل الصواب ، فأراد المغربي أن يدافع عن صديقه ، ممثلا لبني وطنه ، وأن يقطع ألسنة المتشدقين الساخرين ، فرجع إلي أقرب المعجمات إليه ، وهو

(١)المصدر السابق / ص ٧ ١٠

(القامـــوس) للفيروزابادي ، وأخذ يعد ذلك الدفاع الذي حمل به راية الدعوة إلي الزود عن العامية المصرية لأنها عربية ، ولا يبعدها عن أصلها إلا تحريف لا يذهب بعروبتها ، ولا يخرج بها إلي دائرة السوقية والابتذال)[1]

تعقيب:

رغم أن مخطوطة (دفع الإصر عن كلام أهل مصر) قد تم تأليفها في النصف الأول من العقــد الــثاني من القرن الحادي عشر الهجري (١٠١٥هـــ) إلا أن المؤلف نفسه من حيث تكوينه العلمي يعد نتاجا للقرن العاشر الهجري لأنه ولد وتكون خلال العقود الثلاثة الأخيرة من القرن العاشر الهجري ، وهي الفترة التي عاصر فيها نهاية حكم السلطان العثماني (سليمان القانوني) ، ثم فترة حكم ابنه (السلطان سليم شاه الثاني) من ٩٧٤ : ٩٨٢ هـــ ، تلتها فترة حكـــم ابنه (مراد) من ٩٨٢: ١٠٠٣هـــ ، وقد ضم جيله نخبة من العلماء والأدباء ،.كان منهم من اللغويين : أبو بكر الشنواني (ت١٠١٩) ، وشهاب الدين الخفاجي الذي تعلم علي عمـــه الشنواني السابق الذكر ، وهو صاحب أشهر الكتب (ريحانة الألبا ونزهة الحياة الدنيا) و(طراز المجالس) و(شفاء الغليل في ما في كلام العرب من الدخيل) و(شرح درة الغواص) ...الخ ، ومن مؤرخي ومترجمي جيله : محمد بن عبد المعطي الإسحاقي المنوفي (١٠٣٢هـــ) ، شمس الدين بن أبي السرور البكري الصديقي (١٠٦٠هـــ) ومن أشهر كتبه (التحفة البهية في تملـــك آل عثمان الديار المصرية) و(الكواكب السائرة في أخبار مصر والقاهرة) ...الخ ، وابـــراهيم بن أبي بكر الصالحي العوفي (١٠٧١هـــ) ، وعبد القادر الفيومي العوفي (١٠٧١ هـــــ) ، ومـــن الفقهاء : علي بن محمد بن علي بن غانم المقدسي الخزرجي نور الدين في فقه الحنفية (ت ١٠٠٤) ، وبرهان الدين اللقاني المالكي (١٠٤١هـــ) ، وعبد الله بن بهاء الدين الشنشوري الشافعي (٩٩٩هـــ) ، ومن أعلام العلوم المختلفة مرعي بن يوسف بن أبي بكر الكرمـــي زين الدين المقدسي المعروف بالشيخ مرعي (١٠٣٣هـــ) ومن أهم كتبه (قلائد المرجان في الناسخ والمنسوخ من القرآن)

كمـــا كان من أدباء عصره زين الدين الحميدي (ت ١٠٠٥هـــ) الذي كان طبيبا وأديبا في آن واحد له ديوان (الدر المنظم في مدح الحبيب الأعظم) ، ويشير جورجي زيدان إلي أن بعـــض الـــولاة العثمانيين – وخاصة في الفترة المعاصرة للمغربي كان فيهم ميل للعلم والعلمـــاء ، وكان أشهرهم (اسكندر باشا الشركسي تولي ٩٧٦هـــ) ، وبعده (حسين باشا تولي ٩٨٠هـــ) ، وكذلك (محمد باشا الصوفي) وبعدهم (جعفر باشا ، وبيرم باشا) وكلهم كانـــوا ينفقون علي العلم والكتب مبالغ طائلة ، وبذلك ظلت آداب اللغة العربية حية ، وإن كانت قد انحصرت في كتب الفقه والدين ، أو جمع الأدب والشعر ، حتي أشعارهم جاء أكثرها

(١)المصدر السابق / ص ١٠ : ١٣

في مدح النبي ، وكان أكثر المؤلفات الفقهية شروحا وحواش ، وظل الأزهر في تلك الحقبة نور العلم ، وله فضل كبير في استيفاء أصول العلوم[1].

وبعد أن أفضت في المقدمة ليوسف المغربي وعصره أقصد الآن قصدا إلي عينة من كتابه (دفع الإصر عن كلام أهل مصر) بغرض الوقوف علي لغته بوصفها ممثلة للغة أديب ولغوي ينتسب إلي نهاية القرن العاشر الهجري وبداية القرن الحادي عشر ، وفيما يلي نورد هذا النص:

النص الثاني من مخطوطة (دفع الإصر عن كلام أهل مصر)

(فصـــل الشين) : يقولون كبيرة شارف ، وهو لغوي قال الشارف من السهام العتيق القديم ، ومن النوق المسنة الهرمة كالشارفة ، شرف ككرم مشروفا جمعه شوارف وشرف ككتب وركّع وعــدول ، وفي الحديث أتتكلم الشرف الجون بضمتين أي الفتن المظلمة، ويروي بالقاف أي الفـــتن الطالعة انتهي .فإن قلت علّ هذه الرواية ما تكون معني الجون فالجواب أنها البيض أي الظاهرة لا تلتبس ، فإن الجون يطلق علي الأبيض والأسود. ويقولون لعلامة الشريف شطفة ، وليس لها في اللغة أصل ، وأما شطف الثوب غسله فلغوية ، قال شطف ذهب وتباعد وغسل ، وهــذه سوادية ونية شطوف بعيدة ، ورمية شاطفة زلت عن المقتل ، شطنوف كحلزون بلدة بمصر . ويقولون فلان مشغوف ، وفي اللغة المشغوف المجنون ، وشغفها حبا مثل شعفها بالمهملة أي بلغ الحب شغاف قلبها وشعافه عند معلق نياطه وقري بالوجهين .

ويقولون قلبي يشفشف عليه ، ويقع كثيرا من النساء ، وهو صحيح ، قال المشفشف بالفـــتح والكســـر النحيف السيئ الخلق ، ومن به رعدة واختلاط غيرة وإشفاقا علي حرمه . ويقولون في الشفه شفّة فيكسرون الأول ويشددون فاءها ، والشفه بفتح وتخفيف جمعها شفاه مـــثل سنه إلا أن سنه تجمع علي سنين ملحقة بجمع المذكر السالم بخلاف شفه ، ولم أنظرها في القاموس فانظر لماذا .

ويقولـــون شـــقفة ، والشوام يستعملونها بمعني القطعة ، والذي في القاموس الشقف محركة الخزف أو مكسرة فلم يبين المفرد ، وليس فيه معني القطع.

ويقولـــون شـــقدف علـــي الهودج ، قال الشقدف مركب معروف بالحجاز ، وأما الشـــقنداف فليس من كلامهم انتهي . ولي ذكري أن في شرح البسملة نصّوا علي أن زيادة اللفظ تدل علي زيادة المعني ، واستدل بالشقندف وهو صغير بالنسبة إلي الشقنداف فلينظر .

ويقولـــون عـــند السماع شنفتم المسامع فلو مشي معهم أحد في تشنيف المسامع لما شنّفوا المسامع ، ومعني ذلك أن الشنف بالكسر وسكون النون والضم لحن هو القرط للأذن ، وشنف الجارية فتشنفت جعل لها شنفا مثل قرّطها القرط فتقرطت ، فكأن المسمع بحسن سماعه ألقي في المسامع شنوفا وجواهر فصح قولهم شنفتم المسامع بخلاف قولهم شنف الفنجان مثلا أي املاه إذ لا مناسبة بين الامتلاء والتشنيف .

(١)جرجي زيدان / مصر العثمانية / ص ١٨١ : ٢٠٢

ويقـــال شاف النبي أي نظره ، والشوف لغوي قال في القاموس شفته شوفا جلوته ، ودينار مشوف مجلو انتهي .

والشـــيّف ككيّس والشيفان[1] الطليعة التي تشتاف لهم ، وتشوّف تزيّن ، وإلي الخبر تطلع، ونظر وأشرف .

ويقولون لدوا العين شيافة ، والذي في القاموس شياف ككتاب أدوية العين ونحوها ، وشيّف الدوا جعله شيافا انتهي . ولم يبين مفرده

ويقولون فلان أشتاف من فلان أو مشتاف منه إذا كان خايفا وله نسبة ، قال أشاف عليه أشرف ومنه خاف فالخايف من الشيء لا يقطع النظر عنه فهو شياف إليه .

فصل الصاد: يقولون مثلا الفاتحة في صحايف فلان، وهي جمع صحيفة بمعني الكتاب، وصحف ككتب، قال في القاموس نادرة لأن فعيلة لا تجمع علي فعل فمعني الفاتحة في صحايفه أي تثبت في كتب حسناته، وقول القاموس نادر لا ينافيه وجود الصحف في القرآن كثيرا فإنه شاذ قياسا لا سماعا ، ويقولون مصحف تارة بفتح الميم وتارة بالضم أي جعلت فيه الصحف والتصحيف الخطأ في الصحيفة ، والصحفي محركة من يخطئ في قراءتها فانظر تخصيصه التصحيف ظاهرة إذا أخطأ إنسان في كلمة قرأها من غير صحيفة لا يقال أنه صحفها علي هذا.

ويقولـــون فـــلان يصدف أي ينظر ، وصدفته ابن الأول ما صدفته ، والثاني قال في المختصر صدفة وجده ، وصدف عنه أعرض ، وبابه ضرب وجلس ، وتذكرت الدوبيت المشهور

العاذل عن أي محياك صـــــــدف
والجوهر مع در ثناياك صـــــدف
والمسكر من لمـــــــــاك من يرشفه
قد صادفه السرور والبسط صدف

واعلـــم أن الصدف محركة غشاء اللؤلؤ الدر الواحدة الصدفة جمعه أصداف ، وكل شيء مرتفع من حائط ونحوه، والصدفان في قوله تعالي (حتي إذا ساوي بين الصدفين) فيهما أربـــع لغات صدف كجبل وعنق وصرد وعضد ، وهو منقطع الجبل أو ناحيته ، وقري بهن ، قال في القاموس: والصدفان هنا جبلان متلازقان بيننا وبين يأجوج انتهي . ولم يقل ومأجوج ، وأمـــا قوله والبسط صدف ، وقول الناس كانت صدفة يريدون أنها نادرة فلم يظهر هذا المعني في القاموس ولا من غيره مما في يدي الآن فانظر .

ويقولون علي حجارة تخرج من الجير صرفان ، وما رأيت لها نسبة إلا ما في المختصر ، قال الصرفان بالتحريك الرصاص ، وجنس من التمر ، والصرفان ثقيل كالرصاص غاية ما فيه أنهم حرفوا .

---

(١) لم يتضح ما إذا كان شيفان جمع شيّف ، ولم يبرر سر ورود هذا الجمع

ويقولـــون صرّاف وصيرفي وكلاهما صحيح ، قال الصيرفي المحتال في الأمور كالصرفي وصرّاف الدراهم جمعه صيارفة والهاء للنسبة ، وقد جاء في الشعر صياريف .

ويقولـــون فـــلان من صفيّ مثلا أي من حزبي ، والصف واحد الصفوف ، والمصف الموضـــع الذي به الصفوف ، وفي الحديث : يؤكل ما دفّ لا ما صفّ أي ما حرك جناحيه من الطير كالحمام لا ما صف كالنسور .

ويقولـــون صفصـــاف مال وهو شجر الخلاف واحدته بها ، والصفصف المستوي من الأرض ، قال تعالي (قاعا صفصفا) وكهدهد العصفور ، وصفصفته صوته ، وصفصف رعي الصفصاف ، ولم يضبط الصفصاف بكسر الصاد أو فتحها ، وقد خطر لي هنا تثليث يا سايرا بالصفصف لمن سباني صفصف وللأواني صف صف

علّ الحبيب يري

ويقولـــون نظيف صليف لم اعلم معني يناسبه فإن صليف كأمير عرض العنق ، وهما صـــليفان ، إلا أن يـــتكلف بأن صفحة العنق دائما نظيفة فكأنه يشبه النظيف بها ، أو نقول صـــليف تبع لنظيف لا معني له مثل حسن بسن فإن قلت ما معني الصلف الذي يقع في الشعر فالجواب أنه مجاوزة حد الظرف ، ومنه رجل صلف ككتف ، ويطلق الصلف علي عدم حظوة المـــرأة عـــند زوجها فهي صلفة من صلايف وصليفات ، وأصلف ثقلت روحه وقل خيره ، وتصلّف تملّق وتكلّف الصلف .

ويقولـــون عـــنده مـــن صنف كذا فيفتحون الصاد ، ولكن هي لغة فيه ، قال في القاموس وصنّفه تصنيف جعله أصنافا ، والشجر نبت ورقه ، ومن هذا قول ابن قيس الرقيات سقيا لحلوان ذي الكروم وما صنف من تينه ومن عنبه[1].

التحليل :

يتضح مما سبق أن المغربي قد سار علي درب الفيروز ابادي في تصنيفه للقاموس المحيط وفي تـــرتيبه طبقا لنظام القافية فجاء بالحرف الأخير بابا ، وبالحرف الأول فصلا ، مع مراعاة الحـــرف الأوسط عند الترتيب ، ولذا جاءت المواد الواردة هنا مختومة بالفاء لأنها من (باب الفـــاء) ومبدوءة بالشين لأنها تمثل فصل الشين ، أو مبدوءة بالصاد لأنها تمثل فصل الصاد مع اخـــتلاف الحرف الأوسط ، ومراعاة مجيئه في ترتيبه من الألفبائية ، وقد ذكر المغربي في مقدمة هذا الكتاب أنه رتبه علي حروف الهجاء ترتيب القاموس[2]، وفي موضع آخر من المقدمة قال: (وقصد الفقير يوسف المغربي – أدخله الله في شفاعة النبي العربي

(١) مخطوطة دفع الإصر / من لوحة ٢٦ إلي لوحة ٢٨ / ص ٦٨: ٧٢

(٢) المصدر السابق / لوحة واحد / ص ١٨

- أن يـرتب هذا الكتاب علي أبهج ترتيب يهذب ما يقع من عوام أهل مصر بأن يرجعه إلي الصواب وهذا هو التعريب مغترفا من القاموس والعباب مبينا لما حكم بخطابه أنه صواب[1] لكن المغربي كان يسمي الباب (حرف كذا) مباشرة دون ذكر كلمة باب ، ويسمي الفصل (فصـل كذا) ، وقد مزج في النص بين ما نقله بنصه من القاموس ، وبين ما نقله من لغة العامة ، وربط بينها بتعليقاته النثرية أو الشعرية ، كما استعان بشواهد القاموس من القرآن والشـعر ، وأورد معهـا شواهده الخاصة ، وقد حرص علي ضبط الكلمات علي طريقة المؤلفات اللغوية القديمة وذلك بضبط نطق الكلمات بقياسها علي كلمات مشهورة بوزنها وضبطها (كقوله بوزن فرح ، أو نصر ...الخ) ، وما تعددت طرق نطقه ذكر أوجه نطقه أيضا بالقياس إلي غيره من الكلمات المشهورة كقوله (فيه أربع لغات : صدف كجبل وعنق وصرد وعضد) ، وأما ما خالف ذلك فقد ذكر موضع المخالفة وعلله ، وذكر ما إذا كان لغـة معترفا بها بوصفها تعدد نطق أو كونه لهجة عامية مصر كقوله (ويقولون عنده من صـنف كـذا فيفتحون) . وبسبب الطبيعة الخاصة بهذا الكتاب فإن المزج الوارد فيه بين الفصحي والعامية والعربية والتركية والفارسية أمر منطقي لأنه قصد قصدا إلي المقارنة بين العامية بما دخلها من لغات أخري وبين الفصحي بغرض إثبات القدر المشترك بين الفصحي والعامية باعتباره القدر الأكبر ، وهو ما يريد إثباته من خلال هذا المؤلف .

فإذا انتقلنا إلي رصد مجموع مفردات المغربي التي استخدمها في هذا النص وجدنا ما يلي:

أولا المفردات :

بلغـت مفردات هذا النص عينة البحث دون المتكرر والأدوات والحروف والنواسخ ثلاثمائـة وسـبع وأربعين مفردة كان من بينها مائتان وخمسون اسما ، وسبعة وثمانون فعلا ، فكانت نسبة الأسماء إلي مجموع المفردات ٧٣،٣% ، ونسبة الأفعال ٢٦،٧% . وفيما يلي نتناول هذه المفردات بالتفصيل .

١) الأسماء المفردة :

استخدم المغربي مائة وأربعة وستين اسما جامدا ضمت مائة وتسعة من أسماء الذوات ، وخمسـة وخمسـين مصدرا ، وبلغت المشتقات ستة وثمانين مشتقا ، وقد توزعت هذه الأسماء المفردة علي النحو التالي :

- أسماء الذوات :

ضمت أسماء الذوات المجالات الدلالية التالية :

الإنسان : وضم هذا المجال : (ألفاظ عامة علي الإنسان : إنسان – المرأة – رجل – فلان – الـناس – نسـاء) – (ألفاظ خاصة بالعلاقات الإنسانية : زوج) – (ألفاظ خاصة بأعضاء جسم الإنسان : أذن – ثنايا – شعاف – شغاف – شفه – شفّة – شفاه – صفحة العنق –

(١) المصدر السابق / لوحة ٢ / ص ٢٠

صليف – صليفان – عضد – معلق نياط القلب – العنق – العين – قلب – كتف – محيا – نياط – وجهين – يد .) – (أعلام الأشخاص : ابن قيس الرقيات) (أعلام أجناس وأمم : شوام – مأجوج – يأجوج)

الحـــيوان: وضم هذا المجال : (ألفاظ خاصة بالطيور وأجزاء جسمها : حمام – جناحيه – صفصـــف – عصفور– هدهد – نسور) (ألفاظ خاصة بالثدييات : نوق) (ألفاظ خاصة بالكائنات البحرية : حلزون – صدفة – غشاء – لؤلؤ) (ألفاظ خاصة بالحشرات : صرد)

النـــبات : وضم هذا المجال : (أنواعا من الشجر وأجزائه : تمر – تين – خلاف – شجر – صفصاف – عنب – كروم – ورق)

الطبيعة والأماكن والزمان : وضم هذا المجال: (أسماء الأرض و الجبال والوديان : أرض – جـــبل – جـــبلان – صـــدفان – صفصفا – قاعا) – (أسماء الأحجار والمعادن وثروات الطبـــيعة: جـــير – حجـــارة – جوهر وجواهر – در – رصاص – صرفان) – (البلدان والأمـــاكن : بلـــدة – ناحـــية) – (أعلام البلدان والجبال والمواضع : حجاز – حلوان – شطنوف – مصر) – (ألفاظ خاصة بالزمان : سنة – سنين)

الجمـــادات : وضـــم هذا المجال : (أسماء الثياب وأدوات الزينة الخاصة بالإنسان : ثوب – جوهر وجواهر – در – شنف – علامة – قرط) – (أسماء خاصة بالأموال : درهم – دينار) – (أسماء خاصة بأدوات الطعام : أواني – خزف – فنجان) – (أسماء خاصة بالصحف والحروف : الشين – الصاد – صحيفة – صحايف – صحف – القاف – قرآن – قاموس – المـــيم – الـــنون) –(أسماء خاصة بوسائل المواصلات والركوب : شقدف – شقندف – شقنداف – هودج) – (أسماء خاصة بالأسلحة : سهام) – (الأسماء الخاصة بالألوان : أبيض – بيض – أسود – جون)

المعنويات : وضم هذا المجال : (أصل – أمور – جنس – حزب – خلق – خير – روح – شرف – شعر – شيء – صنف وأصناف – ظرف – فتن – نيّة)

المصادر :

جاءت المصادر علي النحو التالي :

مصادر الثلاثي اللازم وضمت : (كلمات عامة : جد – حسن – حرمة – حظوة – زيـــادة – سرور – صلف – صوت – نظر– وجود) – (كلمات مصطلحية في اللغة والنحو : سكون – ضم – فتح – كسر – لحن – لغة –)

مصـــادر الثلاثي المتعدي إلي مفعول واحد : (كلمات عامة : بسط – جمع – حب – خبر – ذكر – شرح – شوف –– صفّ – قراءة – قول – لفظ)

اسم المرة واسم الهيئة من الثلاثي وضمت : حسنات(جمع حسنة) رعدة – رمية – شطفة – شقفة – ضمة وضمتين –قطعة – كلمة –)

مصادر غير الثلاثي اللازم وضمت : (كلمات عامة : حديث – اختلاط – إشفاق – امتلاء – كلام)

مصـــادر غـــير الثلاثـــي المتعدي لمفعول واحد وضمت : (كلمات عامة : جواب – تخصـــيص – تشنيف – تصنيف) – (كلمات مصطلحية في اللغة والنحو والشعر : بسملة – تثليث – تخفيف – سماع – تصحيف – قياس)

اسم المرة واسم الهيئة من غير الثلاثي : (رواية – مناسبة)

- **المشتقات :**

ورد في المشتقات المختلفة خمسة وثمانون لفظا توزعت علي النحو التالي:

الصفة المشبهة وضمت : (بوزن فعيل : أمير – بعيد – ثقيل – حبيب – شريف – صحيح – صغير – صفيّ – صليف – طليعة – عتيق – قديم – كبيرة – نحيف – نظيف) – (بوزن فعل بفتح العين وكسرها : حسن – صلف وصلفة وصلايف وصلفات – هرمة) – (بوزن فعل بفتح الفاء وبسكون العين (شاذ – عدول (جمع عدل) –(بوزن فيعل : كيّس)

اسم الفاعل وضم : (من الثلاثي : ثاني – جارية – حائط – خائف – سائر – سالم – شارف وشارفة – شاطفة – طالعة – ظاهرة – عاذل – فاتحة – نادرة – واحد وواحدة) – (من غير الثلاثي : مجاوز – محتال – مرتفع – مستوي – مسنة – مشفشف – مظلمة – متلازمان)

صـــيغة المبالغة وضمت : (ركّع – شطوف – شيّاف وشيّافة – شيفان – صرّاف – صيرفي وصيارف)

اسم المفعول وضم : (من الثلاثي : مجلوّ – مجنون – مشروف – مشعوف – مشهور –مشوف – معروف) – (من غير الثلاثي : مثلث – محرّكة – مختصر – مذكّر – مشتاف –– مصحّف – معنيّ – مفرد – مكسّرة – ملحق – مهملة)

اسم المكان وضم: (مركب – مسمع ومسامع – مصف – مقتل – منقطع – موضع)

أفعل تفضيل وضم : (أول)

الأسماء المنسوبة وضمت : (صحفيّ – لغويّ ولغويةّ)

١) <u>الأسماء في تراكيب مشهورة :</u>

كانـــت أبرز التراكيب التي استخدمها المغربي تراكيب تامة (مكونة من مبتدأ وخبر) وتراكيب ناقصة مكونة من (المضاف والمضاف إليه ، وتراكيب الصفة والموصوف ، وتراكيب المعطوف والمعطوف عليه ، وفيما يلي أتناول نماذج لهذين النوعين من التراكيب:

<u>أولا : تراكيب تامة (مبتدأ وخبر) :</u>

وضمت :

١- تراكيب مكونة من (المبتدأ (اسم مفرد) + الخبر (اسم مفرد) مثل : (فلان مشعوف)(المشوف لغوي)

٢- تــراكيب مكونة من (المبتدأ (اسم مفرد) + الخبر (اسم مفرد)+ متعلق بالخبر مثل :(الشقدف مركب معروف) (الشيفان الطليعة التي تشتاف لهم) (المصحف مثلث الميم) (التصحيف الخطأ في الصحيفة) (الصدفان جبلان متلازقان) (الصفّ واحد الصفوف) (المصف الموضع الذي به الصفوف) (الصفصف المستوي من الأرض) (الضم لحن)

٣- تــراكيب مكونة من (المبتدأ (اسم مفرد) + متعلقات كالإضافة والصفة وغيرها) + الخـبر (اســم مفرد) مثل : (الشارف من السهام العتيق ، ومن النوق المسنّة) (نية شطوف بعيدة)

٤- تراكيب مكونة من (المبتدأ (اسم مفرد) + الخبر (جملة فعلية) مثل : (الجون يطلق علــي الأبــيض والأسود) (سنة تجمع علي سنين) (الشوام يستعملونها بمعني القطعة) (فعيلة لا تجمع علي فعل) (قلبي يشفشف عليه

٥- تراكيب مكونة من (مبتدأ (اسم مفرد) + متعلقات بالمبتدأ+ خبر (جملة فعلية) مثل : (رمية شاطفة زلت عن المقتل) (زيادة اللفظ تدل علي زيادة المعني) (الخايف من الشيء لا يقطع النظر عنه)

٦- تــراكيب مكــونة من المبتدأ (اسم مفرد) + الخبر (جار ومجرور) : (الشنف بالكسر وسكون النون) (شيّف ككيّس) (شرف ككتب) (صحف ككتب) (صليف كأمير) وقد جاء هذا النمط عنده كثيرا في تشبيه نطق اسم غير مشهور بنطق اسم مشهور ، وهي طريقة الكتب القديمة في توضيح طريقة النطق

ثانيا: تراكيب ناقصة وضمت :

- المضاف والمضاف إليه :

وضم هذا النوع ثمانية عشر تركيبا جاءت علي النحو التالي :

تراكيب خاصة بأجزاء الجسم والحواس مثل : (در الثنايا – حسن السماع و تشنيف المسامع – شغاف القلب – شعاف القلب – معلق نياط القلب)

تراكيب خاصة بالمصطلحات النحوية واللغوية مثل : (جمع المذكر السالم زيادة اللفظ – زيادة المعني – شرح البسملة – مثلث الميم)

تراكيب خاصة بالطبيعة –مثل : (شجر الخلاف – منقطع الجبل)

تراكيب مختلفة مثل (دواء العين – كتب حسناته – صراف الدراهم –علامة الشريف)

- تراكيب الصفة والموصوف :

وضم هذا النوع تسعة تراكيب جاءت علي النحو التالي :

- تراكيب خاصة بصفات في الإنسان مثل : (رجل صلف – نية شطوف)

- تراكيب خاصة بصفات الأشياء مثل : (دينار مشوف – رمية شاطفة – الشرف الجون – الفتن المظلمة – قاعا صفصفا – مركب معروف)

- تراكيب خاصة بالمصطلحات النحوية مثل : (المذكر السالم)

- تراكيب المعطوف والمعطوف عليه :

وضـــم هـــذا النوع تركيبين الأول معطوفا بالواو وهو (الأبيض والأسود) ، والثاني معطوفا بلا للإضراب وهو (قياسا لا سماعا)

- تركيب الإتباع :

وضم تركيبين هما (حسن بسن - نظيف صليف)

- تركيب المزج :

وجاء بالمزج بين كلمة عربية وكلمة فارسية في موضع واحد هو : (دو بيت) أي بيتين

٤-الأفعال :

- المعالجة الدلالية :

ورد في القطعة تسعة وثمانون فعلا توزعت من حيث التصنيف الدلالي علي النحو التالي :

- أفعال الحركة : وضمت في الماضي (بلغ - تباعد - جعل -جلوته - جاء - حرّف - حرّك - اخطأ - دفّ -- ذهب - رأي - رعي - زلّ - تزّين - سي -- ساوي - أشرف - شـــطف - شنّف - تشنّف - شاف - أشاف - تشيّف - تشوّف - صدفه - صدف عن - صادف - صفّ - صنّف - تطلّع - أعرض - غسل - قرأ وقرئ - تقرّط - ألقي - نبت - نصّوا علي - نظر)

وضمت في المضارع : (يؤكل - يبين - يجمع - يخطي - يخرج - يري - يروي - يســـتعمل - يشبه - يشفشف - يشتاف - يصدف - يضبط - يطلق علي - يظهر - يفتح - يقطع - ينظر - يقع)، وورد في الأمر : (شنّف - إملاه - انظر)

- أفعال المعنويات لفظية وفكرية وجدانية : وورد منها في الماضي : (ثقلت روحه - خطر لي - خاف - استدلّ - تذكّر - شرف - شعف - شغف -صحّ - أصلف - تصلّف -- تعالي قال وقيل - قلّ خيره - كرم -تكلّف- تملّق - انتهي)

وضمت في المضارع: (تثبت - تجمع علي -تدلّ - يريد - أعلم - يقول - يتكلّف - تتكلّم يتافي)

وورد في الأمر : (اعلم) و (صف)

- علي المستوي الصرفيّ :

- الـــزمن :انقســـمت مجمـــوعة الأفعال إلي ستة وخمسين فعلا ماضيا ، وثمانية وعشرين فعلا مضارعا ، وخمسة أفعال فقط في صيغة الأمر فكانت نسبة الماضي٦٢،٩% ، ونسبة المضارع ٣١،٣% ، واقتصر الأمر علي نسبة ٥،٨% .

- اللازم والمتعدي: استخدم المغربي في هذه العينة سبعة وأربعين فعلا لازما ، واثنين وأربعين فعلا متعديا ، فكانت نسبة اللازم ٥٢،٨% ، ونسبة المتعدي ٤٧،٢% .

- المزيد والمجرد: ورد في العينة أيضا ستة وأربعون فعلا مجردا، وثلاثة وأربعون فعلا مزيدا بين مـــزيد بحرف أو حرفين أو ثلاثة فكانت نسبة المجرد٥٢،٧%، ونسبة المزيد٤٧،٣% ،

وقـــد مـــال المغربي نسبيا إلي المزيد بحرفين أو ثلاثة أحرف فجاء منه أربعة وعشرون فعلا بنسبة ٥٧% ، وكان المزيد بحرف بنسبة ٤٣% .

- الصحيح والمعتل : ورد في العينة ستة وعشرون فعلا معتلا ، وثلاثة وستون فعلا صحيحا ، فكانت نسبة الصحيح هي الأكبر وتمثل ٧٧،٨ % بينما كانت نسبة المعتل٢٢،٢% .
- المـــبني للمعلوم والمبني للمجهول: وجاء المبني للمجهول ممثلا في خمسة أفعال اثنان منها في الماضي وثلاثة في المضارع وكانت نسبتها جميعا ٥،٦% .

وفيما يلي نتناول الأفعال بالمعالجة الصرفية التفصيلية :

أولا : الماضي :

الثلاثي :

وقد انقسم إلي :

- ماضـــي الثلاثـــي الصحيح السالم اللازم: (ثقلت – خطر لي – ذهب – شرف – صدف – كرم – نبت)
- ماضي الثلاثي الصحيح المضعف اللازم : (دفّ – زلّ – صحّ – قلّ – نصّ)
- ماضي الثلاثي الصحيح المهموز اللازم : (لا يوجد)
- ماضي الثلاثي المعتل اللازم: (جاء – خاف)
- ماضي الثلاثي الصحيح السالم المتعدي لمفعول واحد والمتعدي لمفعولين : (بلغ – جعل – شطف – شعف – شغف – صدفه – غسل – نظر)
- ماضي الثلاثي الصحيح المضعف المتعدي لمفعول واحد: (صفّ)
- ماضـــي الثلاثي الصحيح المهموز المتعدي لمفعول واحد: المبني للمعلوم (قرأ) والمبني للمجهول (قرئ)
- ماضـــي الثلاثـــي المعتل المتعدي لمفعول واحد : (جلوته – رعي – سباني – شاف وشفت – المبني للمعلوم قال وقلت والمبني للمجهول قيل)

غير الثلاثي :

وقد انقسم إلي :

- ماضي غير الثلاثي الصحيح السالم اللازم: (تباعد – أشرف –أصلف – أعرض)
- ماضي غير الثلاثي الصحيح المضعف اللازم:(استدلّ – تشنّف –صفصف – تصلّف – تطلّع – تقرّط – تكلّف)
- ماضي غير الثلاثي الصحيح المهموزاللازم : (أخطأ)
- ماضي غير الثلاثي المعتل اللازم : (تزيّن – ساوي– تشوّف –تعالي – انتهي)
- ماضي غير الثلاثي الصحيح السالم المتعدي لمفعول أو اثنين أو ثلاثة : (صادف – أعلم)
- ماضي غير الثلاثي الصحيح المضعف المتعدي لمفعول واحد: (حرّفوا –حرّك – تذكّر – شنّف– صنّف – تملّق)

- ماضي غير الثلاثي الصحيح المهموز المتعدي لمفعول واحد: (لا يوجد)
- ماضي غير الثلاثي المعتل المتعدي لمفعول واحد : (أشاف — شيّف - ألقي – أملاه)

ثانيا : المضارع:

الثلاثي :

- مضارع الثلاثي الصحيح السالم اللازم: (تخرج - يصدف عن – يطلق علي – يظهر)
- مضارع الثلاثي الصحيح المضعف اللازم: (تدلّ)
- مضارع الثلاثي الصحيح المهموز اللازم : (لا يوجد)
- مضارع الثلاثي المعتل اللازم: (يبين – يقع)
- مضارع الثلاثي الصحيح السالم المتعدي لمفعول واحد: (تثبت – تجمع – يضبط – يفتح – يقطع – ينظر)
- مضارع الثلاثي الصحيح المضعف المتعدي لمفعول واحد: (لا يوجد)
- مضارع الثلاثي الصحيح المهموز المتعدي لمفعول واحد: (المبني للمجهول يؤكل)
- مضارع الثلاثي المعتل المتعدي لمفعول واحد : (يروي – يقول والمبني للمجهول يقال)
- مضارع الثلاثي الصحيح السالم المتعدي لمفعولين أصلهما المبتدأ والخبر (أعلم)
- مضارع الثلاثي المعتل المتعدي لمفعولين أصلهما المبتدأ والخبر : (يري)

غير الثلاثي :

- مضارع غير الثلاثي الصحيح السالم اللازم: (تلتبس)
- مضارع غير الثلاثي الصحيح المضعف اللازم: (يشفشف – يتكلّف - تتكلّم)
- مضارع غير الثلاثي الصحيح المهموز اللازم : (يخطئ)
- مضارع غير الثلاثي المعتل اللازم: (تشتاف ويشتاف إليه)
- مضارع غير الثلاثي الصحيح السالم المتعدي لمفعول أو اثنين أو ثلاثة: (يستعمل – يناسب)
- مضارع غير الثلاثي الصحيح المضعف المتعدي لمفعول واحد: (يشبّه)
- مضارع غير الثلاثي الصحيح المهموز المتعدي لمفعول واحد: (لا يوجد)
- مضارع غير الثلاثي المعتل المتعدي لمفعول واحد: (يريدون – ينافيه)

ثالثا : الأمر :

- أمر الثلاثي المتعدي الصحيح السالم : (اعلم – انظر)
- كما ورد الفعل المضارع الثلاثي المتعدي الصحيح السالم (ينظر) وقد دخلت عليه لام الطلب فدلت الصيغة (لينظر) علي الأمر
- أمر الثلاثي المتعدي المعتل : (صف الأمر من وصف)
- أمر غير الثلاثي الصحيح المضعف : (شنّف)
- أمر غير الثلاثي الصحيح المهموز : (املأ)

رابعا : التراكيب الفعلية : وضمت عدا المتكرر سبعة وثمانين تركيبا كان منها :

١) تراكيب اللازم + الفاعل ضمير مستترجوازا + حرف جر :

(جـاء في الشعر — تجمع علي – خطر لي – يخطئ في – استدل بـ –زلت عن – سـاوي بـين – اشـتاف منه (خاف منه ومنه خاف) —شاف عليه (أشرف عليه) – يشفشف عليه –اشتاف له و تشوّف إلي الخبر(تطلّع إليه) – صدف عن – يطلق علي – قريء بـ – يقع في – يقع من – نصوا علي)

٢) تراكيب من الفعل اللازم + الفاعل ضمير مستتر جوازا + الظرف :

وضمت : (مشي معهم)

٣) تراكيب من الفعل اللازم + الفاعل ضمير مستتر جوازا + فعل لازم آخر مفسر+ الفاعل ضمير مستتر :

وضـمت: (شرف ككرم)، (شطف ذهب وتباعد)، وقد اعتاد مؤلفو كتب اللغة علي استخدام الكاف في تشبيه نطق فعل أو اسم بنطق فعل أو اسم آخر أكثر شهرة منه، وهو من المواضع النادرة التي تدخل فيها الكاف علي الفعل كما تدخل علي الاسم، وفي هذا تأويل(١)

٤) تراكيب من الفعل اللازم + الفاعل اسم ظاهر(معرب أو مبني) :

وضمت :(ثقلت روحه) (أخطأ إنسان في قرآها)(٢) (صحّ قولهم) (صنف الشجر نبت ورقه)(لم يظهر هذا المعني) (قل خيره) (أتتكلّم الشرف الجون)

٥) تـراكيب من الفعل المتعدي لمفعول واحد + الفاعل اسم أو ضمير بارز+ مفعول اسم أو ضـمير بـارز: وضـمت : (بلـغ الحب شغاف قلبها) (تذكّرت الدوبيت المشهور)(يسـتعملونها بمعني القطعة) (شفته شوفا جلوته) (شنفتم المسامع) (ما شنفوا المسامع) (صـادفه السرور والبسط صدف) (يفتحون الصاد) (يكسرون الأول ويشددون الثاني) (لا ينافيه وجود الصحف في القرآن)

٦) تراكيب من الفعل المتعدي لمفعول واحد + الفاعل ضمير مستتر + مفعول اسم أو ضمير بـارز وضمت :(لم يبيّن المفرد)(ألقي في المسامع شنوفا وجواهر) (يشبّه النظيف بها) (شطف الثوب غسله) (شنّف الفنجان أي املاه) (شاف النبيّ أي نظره)(شيّف الدوا جعله

---

(١) ذكـر ابن هشام (أن الكاف المفردة – جارة وغيرها ، والجارة حرف واسم ، الحرف له خمسة معان ، أما الكاف الاسمية الجارة فمرادفة لمثل) مغني اللبيب / تحقيق محي الدين عبد الحميد / ج١ / ص ١٧٦ : ١٨٠ / مكتـبة صـبيح / القاهرة د.ت – الكاف التي دخلت علي الفعل هنا سـواء أكانت حرفا أو اسما جارا فقد دخلت علي اسم محذوف مقدر بقول فيصبح التقدير (قولك شرف كقولك كرم)

(٢)هكذا وردت في المخطوطة ، وصوابها (قراءتها)

شيافا) (صحّفها) (صدفه وجده) (صفصف رعي الصفصاف)(يناسبه) (لا يقطع النظر عنه) (لم أنظرها) (أنظر تخصيصه التصحيف ظاهرة)(تكلّف الصلف)

٧) تراكيب من الفعل المتعدي لمفعول واحد + الفاعل ضميربارز أو مستتر + مفعول به بارز + مفعول مطلق : وضمت : (شفته شوفا) (صنّفه تصنيفا)

٨) تراكيب من الفعل المتعدي لمفعول واحد + فاعل ضمير مستتر + مفعول بارز + تمييز : وضمت : (شعفها حبا) (شغفها حبا)

٩) تـــراكيب من الفعل المتعدي لمفعول واحد + فاعل ضمير مستتر + مفعول محذوف مقدر وضـــمّت : (تشـــنّفت (لبست شنفا) —- صف (الأمر من وصف) - تصلّف - تقرّطت (لبست قرطا)- تملّق

١٠) تراكيب من الفعل المتعدي لمفعول واحد وهو مبني للمجهول + نائب فاعل بارز معرب أو مـــبني: وضمت: (يؤكل ما دف لا ما صف) (لم يضبط الصفصاف بكسر الصاد أو فتحها) (يطلق الصلف علي عدم حظوة المرأة عند زوجها)

١١) تـــراكيب من الفعل المتعدي لمفعول وهو مبني للمجهول + نائب فاعل ضمير مستتر + متعلق : وضمت : (يروي بالقاف) (قري بالوجهين) (قري بهن)

١٢) تـــراكيب من الفعل المتعدي لمفعول واحد + فاعل بارز +جملة في محل نصب المفعول : وضـــمت : (يقولون كبيرة شارف) (قلت علي هذه الرواية ما يكون معني الجون) (يقولـــون فلان مشعوف) (يريدون أنها نادرة) وقد ورد الفعل يقولون ستة عشر مرة في مواضع أخري.

١٣) تـــراكيب مـــن الفعل المتعدي لمفعول واحد + فاعل ضمير مستتر + جملة في محل نصب المفعـــول : وضـــمت : (قال الشارف من السهام العتيق) (قال شطف ذهب وتباعد وغســـل)، (نقـــول صليف تبع لنظيف) وقد ورد الفعل قال اثني عشرة مرة ، وكان الضمير فيها جميعا يعود علي مؤلف القاموس المحيط الذي نقل عنه

١٤) تـــراكيب من الفعل المتعدي لمفعول واحد وهو مبني للمجهول + جملة في محل رفع نائب فاعل : وضمت : (لا يقال أنه صحّفها)

١٥) تـــراكيب من الفعل المتعدي لمفعولين + فاعل مستتر+ جملة مكونة من مبتدأ وخبر تقوم مقـــام المفعـــولين: وضمت: (جعل لها شنفا) (جعله شيافا) (جعلت فيه الصحف) (جعله أصـــناف) (اعلـــم أن الصدف محركة غشا اللولو الدر الواحدة الصدفة) (لم أعلم معني يناسبه)

١٦) تـــراكيب مـــن الفعـــل المتعدي لمفعولين + فاعل مستتر + مفعولين ليس أصلهما المبتدأ والخبر: وضمت: (شنفها الشنف) أي ألبسها شنفا ، و(قرطها القرط) أي ألبسها قرطا

التعليق :.

الـــذي يتقصى طريقة المغربي في الكتابة يجد أنه قد تمكن من لغته بشكل جيد ، وجاء اعتماده الأساسي علي القاموس المحيط للفيروزابادي عاصما له من الأخطاء ، وإن كان قد جار علي النصيب الأكبر من مخطوطته ، فهو في مقارنتة للغة عامة مصر بلغة القاموس باعتبارها ممثلة لفصحي العربية قد أورد عبارات طويلة من القاموس ، وتخللت كلمات القاموس كل عباراته ، فلم تخلص لغته من لغة القاموس إلا فيما يخص وصفه للكلمات العامية التي يسوقها للدراسة ، وشـــعره الخـــاص الذي تخلل كل كتاباته ، كما أنه اعتمد علي الشواهد من الشعر والقرآن الكـــريم والحـــديث الشريف ، وقد كانت كل كتابات القرن العاشر يغلب عليها النقول عن السابقين وكثرة الشواهد ، مما جعل مسألة الفصل بين لغة المؤلف ولغة المنقول عنهم من الأمور الصـــعبة ، وقـــد صـــادفني هذا في قراءة السيوطي في جل كتبه، وفي قراءة العاملي في كتابه الكشـــكول ، وفي قـــراءة غيرهـــم من مؤلفي هذا القرن وقد توسمت في كتابة المغربي بعض الخصوصـــية المتمـــثلة في تـــناوله للغة عامة مصر بالمقارنة ، وبناء علي هذا نستطيع أن نحصر ملاحظاتنا علي لغة المغربي فيما يلي :

أولا : علي المستوي الصوتي والصرفي :

- اســـتخدم المغـــربي في النص عينة البحث ثلاثمائة وتسعة وأربعين مفردة ، كان منها مائتان وخمسون اسما بنسبة٧١،٦ % ، وتسعة وثمانون فعلا بنسبة٢٨،٤% ، وقد جاءت الأسماء ممـــثلة لغالبية المجالات الدلالية الخاصة بالإنسان والحيوان والنبات والطبيعة والجمادوالزمان والمكان والمعنويات ، فكان منها مائة وأربعة وستون من أسماء الجوامد تضم مائة وتسعة اسم ذات وخمسة وخمسين مصدرا (من مصادر الثلاثي والرباعي والخماسي والسداسي) فكانت نسبة الجوامد إلي مجموع الأسماء ٦٥،٥% ، وكان منها ثمانية وستون من المشتقات المختلفة (الصـــفة المشـــبهة – اسم الفاعل – اسم المفعول – صيغة المبالغة – اسم المكان – أفعل التفضيل) ، وكانت بنسبة ٣٤،٥%

أمـــا الأفعال فقد بلغت تسعة وثمانين فعلا كان من بينها واحد وستون فعلا من أفعال الحـــركة، وثمانـــية وعشرون فعلا من أفعال المعنويات، ومن حيث الزمن كانت النسبة الأكبر للماضي الذي بلغ ستة وخمسين فعلا بنسبة ٦٢،٩%، بينما كان المضارع ثمانية وعشرين فعلا بنســـبة ٣١،٤%، وكـــان الأمر خمسة أفعال فقط بنسبة ٥،٧%، وقد تقاربت النسب بين اللازم ٥٢،٨% والمتعدي ٤٧،٢%، وبين المجرد ٥٢،٧% والمزيد ٤٧،٣%، بينما تفاوتت نســـب الصـــحيح والمعتل ؛ فكان الصحيح ثلاثة وستين فعلا بنسبة ٧٧،٨% والمعتل ستة وعشرين فعلا فقط بنسبة ٢٢،٢% ، كما غلبت نسبة المبني للمعلوم الذي بلغ أربعة وسبعين فعلا بنسبة ٩٥،٤% بينما اقتصر المبني للمعلوم علي خمسة أفعال فقط بنسبة ٤،٦%

- وهو يتبع منهج الفيروزابادي في البدء بالأسماء ، ثم الانتقال إلي الأفعال ، عدا بعض المواضع التي تحكم طبيعتها البدء بالفعل ، و يخلط المغربي أحيانا بين الاثنين فيتناول الاسم ثم الفعل

ثم يعود مرة أخري إلي الاسم ، وهناك مواد لا يأتي فيها بالأفعال ، وقد غلبت المادة الاسمية بشـــكل عام علي مجموع مفرداته كما رأينا في الإحصائية السابقة . وجاءت أغلب الأفعال التي استخدمها في كلمات الربط أكثر مما جاء في المواد المعجمية التي يعالجها ، ومن الأفعال القلـــيلة التي عالجها هنا في فصلي الشين والصاد باب الفاء (شرف – شطف – شعف – شغف – شفشف – شنف – شاف – صحف – صدف – صف- صفصف – صلف – صنف) فكان مجموعها ثلاثة عشر فعلا أي أنها لم تجاوز نسبة ١٤،٦% من تسعة وثمانين فعـــلا مجموع الأفعال الواردة في النص ، ولم تجاوز نسبة ٣،٧% من ثلاثمائة وثمان وأربعين مفـــردة مجموع مفردات هذا النص ، وقد راوح المغربي بين الإتيان بمشتقات كل فعل أو مصدره بعده ، وبين ذكر الأفعال دون مشتقاتها ، أو ذكر المشتقات دون أفعالها ، كما جاء بالفعـــل في حالة المزيد أحيانا دون ذكر لمجرده ، وجاء بالفعل المشتق من الاسم الجامد مثل (شـــنّف من الشنف أي القرط) ، وقد حرص علي توضيح فرق النطق بين الاسم والفعل غالبا كما في (صدف الفعل وصدف جمع صدفة) ، لكن الفرق لم يتضح في بعض الحالات نتيجة اشتراك الفعل والاسم في صيغة نطقية واحدة مثل (صفّ الفعل وصفّ الاسم) ، وقد كان المغربي مغرما بجمع الأسماء والأفعال المتشابهة ليصنع منها أشعاره المملوءة بالجناس والتورية المتكلفة شأن ما شاع في عصره ، وكان خير مثال علي ذلك قوله :

يا سايرا بالصفصف لمن سباني صف صف وللأواني صف صف

- وقد ورد ت كل مفردات المغربي المهموزة سواء أكانت أسماء أم أفعالا دون همز وذلك لأنه يتـــبع مـــذهب من يخفف الهمزة ، وعامة أهل مصر أيضا ممن يخففون الهمزة ، وقد ظهر تخفـــيف الهمـــزة في الكلمات المهموزة التالية : (فالخايف من الشيء لا يقطع النظر عنه) وقـــوله (لا مناسبة بين الامتلا والتشنيف) وقوله (فمعني الفاتحة في صحايفه أي تثبت في كتب حسناته وقوله (إذا أخطا إنسان في كلمة قراها من غير صحيفة لا يقال أنه صحفها).
- وردت بعـــض المفـــردات واضحة النطق لأن المغربي قد نص علي طريقة نطقها الفصيح أو المطابق للفصيح إما بقياسها إلي صيغة مشهورة كقوله (فيها أربع لغات صدف كجبل وعنق وصـــرد وعضد) ، أو بذكر علامات البناء وتكملة ما ينقص المستوي العامي عن المستوي الفصيح كما في قوله (ويقولون مصحف تارة بفتح الميم وتارة بضمها ولكن هو مثلث الميم) أو يضـــع علامـــة التضعيف الشدة كما في قوله (تشنّفت) و(قرّطها) ، وأحيانا يرسم علامـــات البناء علي الكلمات ثم يصفها كما في قوله (ويقولون في الّشفة شفّة فيكسرون الأول ويشـــددون ، وإنما هي الّشفه بالفتح والتخفيف جمعها شفاه) ، وكان أحيانا يصف علامات البناء التي تعد لحنا وانحرافا عن الصحيح كقوله (معني ذلك أن الشنف بالكسر وسكون النون والضم لحن هو القرط للأذن) وبذلك يكون قد ترك للقارئ أن يتصور أن الـــوجه الـــثالث وهو الفتح هو الصواب ، لكنه في مواضع أخري لم يوضح طريقة النطق الصـــحيح ، إما لأنه ذكر أحد الوجهين المقارن بينهما دون ذكر الوجه الآخر ، وإما لأن

العبارة جاءت غامضة أو ناقصة ، وذلك لاستطراده في النقل عن المحيط في معظم الأحيان دون التنبه إلي أنه يقارن بين مستويين لغويين ، ولولا قوله (يقولون) – وكان يقصد بها عامة المصريين – ، وقوله (قال) – وكان يقصد بها الفيروزابادي في القاموس المحيط – ، وقوله (هو لغوي) أو(ليس له في اللغة أصل) ما تبين لنا الفرق بين القولين ، وما استبان لنا ما كان متمشيا مع النطق الفصيح ، وما كان مخالفا له ، ولا تعرفنا علي موضع المخالفة وسببه ، و لذلك فقد شاب كثير من عباراته الغموض ففي قوله (يقولون لعلامة الشريف شطفة ، وليس لها في اللغة أصل وأما شطف الثوب فلغوية) لم يتضح نطق كل من شطفة (الاسم) وشطف (الفعل) ، وفي قوله (ويقولون شقدف علي الهودج ، قال الشقدف مركب معروف بالحجاز ، وأما الشقنداف فليس من كلامهم انتهي) فلم يوضح طريقة نطق كلمة شقدف ، أو كلمة شقنداف لا في نطق العامة ولا في نطق الفيروزابادي، ولم يتحدث عن أصل الكلمتين ، وأكتفي بقول إن الشقندف مركب معروف بالحجاز، وقد وقر في تصوره أن نطقها مشهور عند جميع الناس وليست في حاجة إلي توضيح ، غير مراع في ذلك إمكانات الأجيال التالية في تصور نطق تلك الكلمات . وفي قوله (شطنوف كحلزون بلدة بمصر) قاس نطق العامة لشطنوف علي نطقهم لحلزون ، ولم يوضح مدي انحراف هذا النطق أو ذاك عن الفصيح .

ومما سبق يتضح التركيز علي وصف طريقة نطق الكلمات علي المستويين الفصيح واللهجي بغرض إثبات واحد من عدة أمور :

- الانحراف الصوتي في النطق علي مستوي عامية مصر أو الشام فقط ، وجاء طفيفا ومتمثلا في انحراف صوت واحد من بين حروف الكلمة ، وغلب أن يكون هذا الانحراف في علامات البناء الصرفي أي حركة فاء الكلمة أو عين الكلمة ، وقد يجتمع الاثنان في أحوال قليلة ، وقد عبر عن ذلك بالوصف الواضح للنطق كما في قوله (يقولون في الشفه شفّة فيكسرون الأول ويشددون) و(الشنف بالكسر وسكون النون والضم لحن) أو يذكر الانحراف بشكل مجمل دون توضيح كما في قوله: (والصرفان بالتحريك ...ثقيل كالرصاص غاية ما فيه أنهم حرفوا)
- تعدد طرق نطق الصوت الواحد ، وتشترك فيه مستويات اللغة جميعها، ويقره اللغويون ويغلب عليه أن يكون في فاء الكلمة أو عينها ، أو في الاثنين معا ، وقد عبر عنه بقوله : (الصدفان في قوله تعالي " حتي إذا ساوي بين الصدفين " فيهما أربع لغات صدف كجبل وعنق وصرد وعضد) و (يقولون عنده من صنف كذا فيفتحون الصاد ، ولكن هي لغة فيه) وهو ينوه أيضا بتعدد النطق الذي يحدث في نطق السوابق ، ومن ذلك قوله: (يقولون مصحف تارة بفتح الميم وتارة بضمها ولكن هو مثلث الميم قال المصحف مثلث الميم من أصحف بالضم أي جعلت فيه الصحف) و(يقولون قلبي يشفشف عليه ...وهو صحيح ، قال والمشفشف بالفتح والكسر النحيف السيء الخلق ومن به رعدة واختلاط)

- التماثل الصوتي في النطق بين العامي والفصيح ، وجاء أكثر شيوعا ودلّل علي ذلك بذكره لوجه واحد من أوجه النطق الذي يتعامل به الجميع دون تعليق منه أو وصف لطريقة النطق اعـتمادا مـنه علي درجة شيوع اللفظ في الألسنة من ذلك قوله: (شطف ذهب وتباعد) و(الشقدف مركب معروف بالحجاز) و(يقولون فلان يصدف أي ينظر) و(ويطلق الصلف علي عدم حظوة المرأة عند زوجها)... الخ
- الإبدال المشترك بين الفصحي والعامية ومثّل له بقوله : (شغفها حبا مثل شعفها بالمهملة أي بلغ الحب شغاف قلبها وشعافه)
- الصـيغ الصـرفية المشتركة بشكل كليّ أو جزئيّ بين الفصحي والعامية في بنائها ومعناها المعجمي ، وكانت الأكثر شيوعا وعبر عنها في قوله : (ويقولون كبيرة شارف وهو لغوي قال الشارف من السهام العتيق القديم ، ومن النوق المسنة الهرمة ... جمعه شوارف) و(أما شـطف الـثوب غسله فلغوية) و(ويقولون شاف النبي أي نظره والشوف لغوي قال في القامـوس شـفته شوفا) و (ويقولون الفاتحة في صحايف فلان ، وهي جمع صحيفة بمعني الكـتاب ، وصحف ككتب قال في القاموس نادرة لأن فعيلة لا تجمع علي فعل ... وقول القاموس نادرة لا ينافيه وجود الصحف في القرآن كثيرا ، فإنه شاذ قياسا لا سماعا) ، كما أشـار إلي مـا تعـددت صوره الصرفية وكلها صحيحة كما في قوله (ويقولون صرّاف وصيرفي وكلاهما صحيح)
- الصيغ الصرفية المشتركة كليا أو جزئيا بين الفصحي والعامية من حيث البناء ، المختلفة من حـيث المعني ، وقد أشار إلي بعضها في الأمثلة التالية : (ويقولون لعلامة الشريف شطفة وليس لها في اللغة أصل) و (ويقولون شقفة ، والشوام يستعملونها بمعني القطعة ، والذي في القاموس الشقف محركة الخزف أو مكسرة ، فلم يبين المفرد ، وليس فيه معني القطع) و (شـنفتم المسـامع بخـلاف قولهم شنف الفنجان مثلا أي املاه إذ لا مناسبة بين الامتلاء والتشـنيف) و (وقول الناس كانت صدفة يريدون أنها نادرة فلم يظهر هذا المعني من القاموس ولا من غيره مما في يدي الآن) و (ويقولون علي حجارة تخرج من الجير صرفان ، وما رأيت لها نسبة إلا ما في المختصر قال الصرفان بالتحريك الرصاص وجنس من التمر ، والصرفان ثقيل كالرصاص) و(ويقولون نظيف صليف لم أعلم معني يناسبه ، فإن صليف كأمير عرض العنق ، وهما صليفان ، إلا أن يتكلف بأن صفحة العنق دائما نظيفة فكأنه يشبه النظيف بها ، أو نقول صليف تبع لنظيف لا معني لها مثل حسن بسن).
- الصيغ المختلفة في البناء جزئيا أو كليا والمشتركة في المعني بين الفصحي والعامية ، وقد أشار إلي أن هذا الاختلاف قد يكون لأن أحد المستويين ذكر صيغة المفرد ، وذكر المستوي الثاني صـيغة الجمع ومثّل لها بقوله : (ويقولون لدواء العين شيافة ، والذي في القاموس شياف ككتاب أدوية العين ونحوها ، وشيّف الدواء جعله شيافا ، ولم يبين المفرد)

- الصيغ الواردة في أحد المستويين دون ذكر لمقابلها في المستوي الآخر ، وقد ظهر ذلك عنده في الكثير من المواضع من ذلك قوله في المستوي الفصيح فقط : (قال في القاموس شفته شوفا جلوته ، ودينار في الفصحي (ويقولون صفصاف وهو شجر الخلاف واحدته بهاء مشوف مجلو انتهي) و(قال في القاموس والصدفان هنا جبلان متلازقان بيننا وبين يأجوج انتهي) و (قال في القاموس صنّف الشجر نبت ورقه) ، ومما جاء في المستوي العامي فقط وله تسمية أخري)

ثانيا علي مستوي التراكيب (التراكيب الناقصة ، والتراكيب التامة):

أ) **التراكيب الناقصة**: غلبت عليها لديه تراكيب الإضافة، تلتها تراكيب الصفة والموصوف، ثم جاءت أقلها تراكيب العطف وتراكيب الإتباع وتراكيب المميز والتمييز، وقد برزت التراكيب الخاصة باللغة والنحو والصرف والمعاجم من بين تراكيبه ، ووردت بشكل مصطلحي أحيانا كما في : (جمع المذكر السالم) و(شرح البسملة) و(زيادة اللفظ) و (زيادة المعني) و(مثلث الميم) و(قياسا لا سماعا) (بالفتح والتخفيف) و(بالكسر وسكون النون والضم) و(بكسر الصاد) و(بالفتح والكسر) و(مركب معروف) و (معني الجون) و(معني القطعة) و(بمعني الكتاب) و(أربع لغات) أما ما جاء مشهورا في بقية التراكيب فكان منه: (الفتن المظلمة) و(شغاف القلب أو شعافه) و (سيئ الخلق) و (دينار مشوف أي مجلو) و(در الثنايا) و(بين الصدفين) و(منقطع الجبل) و(ياجوج وماجوج) و(صراف الدراهم) و(شجر الخلاف) و(قاعا صفصفا) و(صفحة العنق) و(نظيف صليف) و(حسن بسن) و(ذي الكروم) و(تينه وعنبه) و(حسن السماع).

ب) **أما التراكيب التامة**: فقد غلبت عليها التراكيب الاسمية والفعلية الخاصة بمؤلفي المعاجم أيضا كما في قوله :

(وهو لغوي) و(شرف ككرم) و(وشرف ككتب وركّع وعدول) و(يروي بالقاف) و(الجون يطلق علي الأبيض والأسود) و(ليس لها في اللغة أصل) و(قري بالوجهين) و(وهو صحيح) و(يكسرون الأول ويشددون) و(سنة تجمع علي سنين ملحقة بجمع المذكر السالم) و(لم يبن المفرد) و(ليس من كلامهم .. انتهي) (إن الشنف بالكسر وسكون النون والضم لحن) و(الشوف لغوي) و (صحايف جمع صحيفة) و(لأن فعيلة لا تجمع علي فعل) و (إنه شاذ قياسا لا سماعا) و (هو مثلث الميم) و (الصدف محركة غشاء اللؤلؤ) و (الصرفان بالتحريك الرصاص) و(عنده من صنف كذا فيفتحون الصاد ولكن هي لغة فيه) و (لم يضبط الصفصاف بكسر الصاد أو فتحها) .

أما ما جاء من التراكيب التامة المشهورة الأخري فكان منه الفعلي مثل : (شطف الثوب غسله) و (بلغ الحب شغاف قلبه) و(شغفها حبا) و (شنّفتم المسامع) و (شاف النبي) و(صادفه السرور والبسط) و(صدف عنه أعرض) (صنّفه تصنيفا جعله أصنافا) .

وكان منها الاسمي مثل : (شطنوف كحلزون بلدة بمصر) ....الخ

قائمة المصادر والمراجع

- أحمد ماهر البقري / ابن إياس واللغة من كتاب بدائع الزهور في وقائع الدهور / ط١ / المكتب الجامعي الحديث / الاسكندرية ١٩٨٩
- جورجي زيدان / مصر العثمانية / تحقيق د. محمد حرب / ط٢/ سلسلة كتاب الهلال العدد ٥١٧/ دار الهلال / القاهرة ١٩٩٧ وتاريخ التمدن الإسلامي في ثلاثة أجزاء / تقدمة د. حسين مؤنس / ط / دار الهلال القاهرة وتاريخ الأدب العربي / ج٤ / ط / دار الهلال / القاهرة
- شاخت وبوزورث وآخرون / تراث الإسلام / ترجمة د.محمد السمهوري وآخرين / ط٢/ سلسلة عالم المعرفة العدد ٨ / المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب / الكويت ١٩٨٨
- د. شوقي ضيف / الفن ومذاهبه في النثر العربي / ط١٠ / دار المعارف / القاهرة ١٩٨٣
- د. عبد العظيم رمضان وآخرون / حكومة مصر عبر العصور / أعمال ندوة لجنة التاريخ والآثار بالمجلس الأعلى للثقافة من ٢٢- ٢٣ إبريل ٢٠٠٠م / ط١ / الهيئة المصرية العامة للكتاب / القاهرة ٢٠٠٣
- د. لويس عوض / تاريخ الفكر المصري الحديث (الخلفية التاريخية) / ج١ / ط ١ / سلسلة كتاب الهلال العدد ٢١٥ / دار الهلال / القاهرة ١٩٦٩م
- محمد بن أحمد بن إياس / بدائع الزهور في وقائع الدهور / تحقيق د. محمد مصطفي / سلسلة الزخائر (٤٠) / ج٣ / الهيئة العامة لقصور الثقافة / القاهرة ١٩٩٨م
- د. محمد عبد السلام الشاذلي / تطور الفكر العربي (التنوير) / ج١ / ط١ / سلسلة المواجهة / الهيئة المصرية العامة للكتاب / القاهرة ١٩٩٣م
- محمد العروسي المطوي / جلال الدين السيوطي / ط١/ دار الغرب الإسلامي / بيروت ١٩٩٥
- د.يوسف زيدان / المخطوطات الألفية كنوز مخفية / ط١/ سلسلة كتاب الهلال العدد ٦٤٦ / دار الهلال / القاهرة ٢٠٠٤
- يوسف المغربي / دفع الإصر عن كلام أهل مصر / مخطوط قدم له د. عبد السلام أحمد عواد / ط ١ / سلسلة آثار الآداب الشرقية / دار النشر (العلم) / موسكو ١٩٦٨م
- ول ديورنت / قصة الحضارة / ترجمة محمد علي أبو درة ، مراجعة علي أدهم / ج٥ من المجلد السادس (٢٦) بعنوان (الإصلاح الديني) / الإدارة الثقافية في جامعة الدول العربية / القاهرة ١٩٧٢م

الحوليات :

- مجلة الهلال / مجلد الأعداد الخمسة الأولي من مجلة الهلال الصادرة بعنوان (مصر والعالم يوم صدور الهلال سبتمبر ١٨٩٢/ ط١ / دار الهلال / القاهرة ١٩٩١

د. عبد العزيز شرف
رائد علم الإعلام اللغوي

د. أحمد عفيفي(*)

ترتقـــي اللغات بفكر أبنائها، ويزداد رقيها وتسمق هامتها برعاية الـــروّاد من أبنائها واهتمامهم بها. هؤلاء الروّاد يقدمون خلاصة فكرهم وعصـــارة حـــياتهم هديـــة للغتهم، حبا وانتماء وإيمانا منهم بحق اللغة علـــيهم. والدكـــتور عـــبد العزيز شرف يعدّ واحدا من هؤلاء الروّاد في العصر الحديث.

والريادة مصطلح دقيق يوصف به كل من يسبق غيره بحثا وتنقيبا واكتشافا وتنظيما وتأليفا....إلخ، والرائد –كما جاء في المعجم الوسيط– من يتقدم القوم يُبْصر لهم الكلأ ومساقط الغيث، فهو إذن يتقدم باحثا عن كل ما يفـــيدهم ويجلـــب الخيـــر لهم، لمن هم معه أو لمن يجيئون بعده، فهو إذن مصدر خير وفائدة، ومن هذا المنطلق تطلق الريادة على الأشخاص الذين يســـبقون غيرهم ثقافةً وفكراً، ويفتحون أبواب المعرفة لغيرهم، كما تطلق الـــريادة على كل كتاب جاد ومفيد تقدم غيره من الكتب في علم من العلوم أو فـــي فـــن مـــن الفنون؛ فهو الكتاب الأول، وهو الكتاب الرائد؛ يوصف بالريادة للسبق والتقدم.

ونحن الآن أمام حالة متداخلة من هذا القبيل، فالمؤلف هو الدكتور عـــبد العزيز شرف، والكتاب هو "علم الإعلام اللغوي" الذي يؤسس فرعا جديـــداً من فروع المعرفة. ففي سلسلة (لغويات) صدر مؤخراً عن شركة

(*) أستاذ النحو والصرف بكلية دار العلوم – جامعة القاهرة.

أبـــو الهـــول للنشـــر (لونجمان) بالقاهرة كتاب "علم الإعلام اللغوي"، هذا الكتاب الذي يؤكد تلك الريادة في هذا الفرع من الثقافة اللغوية الإعلامية له ولمـــؤلفه الدكـــتور عبد العزيز شرف، فهو ينطلق نحو تأسيس دعائم هذا العلـــم لأول مـــرّة في حياتنا اللغوية الإعلامية، وهو كشف حقيقي لصور الانتصـــارات التي حققتها اللغة في العمل على تجسيد الاتصال الجماهيري والـــتعاون اللغوي على امتدادٍ واسع بين البشر، وهو يؤكد مبدئيا أن اللغة أصـــبحت ذات هيمـــنة وسلطان في ظل الإعلام الحديث، الذي لا تقتصر رسالته على المجالات الثقافية والاجتماعية والعلمية والاقتصادية، بل تمتد إلـــى جانـــب اللغة الأكثر أهمية وشمولا وعمقا، حيث يجسد هذا الاتصال الجماهيـــري نـــوعاً مـــن الوعي الحضاري حين يوحّد بين تفكير الأفراد والجماعات، ويؤثر في سلوكهم وآرائهم.

ويـــزداد أثـــر اللغـــة قوة في وقتنا الراهن، كما يزداد خطر اللغة منطوقة أو مكتوبة بانتشار الصحافة والإذاعة المسموعة والمرئية والسينما وغيـــر ذلك من الأساليب العصرية لفنون الإعلام؛ حين خلقت لدى الناس (عالمـــاً لغـــويا وسطاً) نشأ عنه ما يطلق عليه (علم المنفعة العملية للغة)، وهذا ما حرص الكتاب على إيضاحه وبيان طرائقه وأنماطه وكيفية تجسيده للإفادة من هذا العلم الجديد.

وعلـــم الإعـــلام اللغـــوي – كما يقول المؤلف– "هو أحد الفروع التطبيقـــية لعلم اللغويات الحديث من جهة ولعلم الإعلام ونظرياته من جهة أخـــرى"، فهو إذن علم من شقين: الأول لغوي والثاني إعلامي، ولابد لمن يرتاده أن يمتلك ناصية العلمين معا، وأن يسيطر على أدواتهما جيدا، وهذا قد توفّر في مؤلف الكتاب، فهو لغوي إعلامي، بل إنه يمتلك –إضافة على

ذلك- أدوات أخرى ضرورية للكتابة في هذا العلم قد توفرت له تعطي بعداً آخـــر أكثـــر عمقا وشمولا، فهو ليس باحثا لغويا منعزلاً أو إعلاميا مفقود الصـــلة بالواقع، بل إنه لغوي ممارس، أديب ناقد ، شاعر، وكذلك إعلامي ممـــارس، من خلال عمله يدرك قيمة المزج بين كل هذا ليكون هذا العلم الجديد أقرب إلى الواقع منه إلى التنظير البعيد عن التطبيق. والنفع العملي للغـــة ينبغي أن يتم بطريقة علمية منهجية تتكئ بالدرجة الأولى على أسس ومـــبادئ لغوية إعلامية تتمازج في تكامل واضح، في إطار نظري منسق تعتمد عليه أولا، وطرق واضحة عملية للتحليل والوصف ثانيا.

وهذه معالم واضحة اتكأ عليها المؤلف فجاء كتابه نمطا خاصا في مـــزجه بين التنظير والتطبيق، استطاع من خلاله أن يؤسس علم الإعلام اللغـــوي، مـــؤكدا علـــى صلة اللغة العربية بحضارة العصر الحديث في محاولة جادة وناجحة، شق – من خلالها- طريقه في هذه الأرض الجديدة في براعة وإتقان، ورسم خطوطًا واضحة لا تتوازى مع الخطوط السابقة، بـــل تـــتقاطع معها في منهج جديد اختطّه لنفسه؛ ليصل إلى أهداف كانت نصب عينيه تجسدت في نهاية الأمر، أفصح الكتاب عن بعضها صراحة، وترك الباقي لفطنة المتلقي وذكائه. من هذه الأهداف ما يلي:

الكشـــف عن مزايا التعبير الإعلامي ومزايا التعبير وجمالياته في لغـــة الضـــاد، كذلك لإثبات التساوق بين لغة الحضارة والإعلام، وتحديد اســـتخدام المســـتويات اللغوية حسب وسيلة الإعلام، كذلك حرص المؤلف على بيان دور وسائل الإعلام في ارتقاء اللغة على ألسنة متحدثيها والعمل علـــى تنميتها، كذلك دور وسائل الإعلام في الترويج لمنجزات المؤسسات

اللغوية المختلفة، من اقتراحات وقرارات لغوية جاءت بعد دراسات واعية، مثل مجمع اللغة العربية وغيره من مؤسسات أهلية.

ومن أهداف الكتاب أيضا وضع الطرق الكفيلة للحفاظ على الفصحى، ورفض الدعوى إلى استخدام اللهجات أو الكتابة بالحروف اللاتينية أو تغيير شكل الأبجدية العربية إلى شكل آخر أيا كان هذا الشكل؛ حفاظا على التوحد العربي والحفاظ على الكيان الجماعي، ورفض النزاعات الفردية من خلال التوحد اللغوي، وكذلك حرص الكتاب على الكشف عن أفضل مستوى لغوي يُجسِّد توحد المدركات العامة الشاملة والانطباعات الفنية، كذلك العمل من خلال لغة الإعلام – على استعادة الخصائص العربية العامة والإسلامية الخاصة، كذلك حرص الكتاب على التفريق الدقيق بين اللغة الفصحى الراقية القريبة من الناس واللغة الصعبة استخداما. تلك اللغة التي لا يفهمها إلا القلة، فليس كل فصيح صعبا، ولا كل عامي ركيكا سهلا على السامعين كما يقول العقاد، ومن هنا لابد أن تتجسد في لغة الإعلام المرونة والعمق؛ بحيث تكون نابضة بالحياة وترجمة أمينة للمعاني والأفكار، والاتساع للألفاظ والتعبيرات الجديدة التي يحكم بصلاحيتها الاستعمال والذوق والشيوع، وأخيرا تفعيل دور وسائل الإعلام في المحافظة على سلامة اللغة العربية وتعميم الفصحى المشتركة، وأن تتفاعل وسائل الإعلام مع المطلب الثقافي من خلال لغة إعلامية تعدّ جزءا من السلوك الاجتماعي في حرص شديد على نشر الوعي اللغوي.

قضايا الكتاب وفصوله:

تنوعت القضايا في هذا الكتاب الرائد حيث جاءت كل قضية في فصل مستقل، فكانت القضايا التسع المثارة التي نوجزها فيما يلي:

أولاً: طبـيعة الاتصـال وأقسـامه بين اللغة والإعلام حيث قسمه الدكتور عبد العزيز شرف إلى:

أ- اتصال ذاتي.

ب- اتصال شخصي.

ج- اتصال جماهيري.

د- اتصال ثقافي.

والقاسـم المشترك بين كل هذه الأنواع هو اللغة. وأعطى المؤلف نمـاذج متنوعة لكل قسم على حدة أوضح فيها خصائص وسائل الإعلام، وهو مدخل مهم يحتاج إليه المتلقي عندما يدلف مع المؤلف إلى طبيعة اللغة في كل وسيلة مع التفريق اللغوي بين كل نوع.

ثانياً: اللغة والرأي العام يوضح المؤلف- في إطار هذه القضية- أن اللغة هـي نـتاج العقـل الجماعي تنشأ من تفاعل نشاط الأفراد وتبادل العلاقات والأفكار، وذلك عن طريق اللغة حيث يتكون الرأي العام، فهـناك صلة قوية بين مفردات اللغة وكثير من جوانب الثقافة غير اللغوية، وأشار المؤلف إلى شيء في غاية الأهمية، وهو أن اللغة قد تـتدخل في تحديد وتركيب أنماط الفكر في المجتمع الذي تسود فيه تلك الأنماط، التي تحدد الرأي العام وتوجهه عند الاتصال به، سواء أكـان الاتصـال هابطـا من القيادات إلى القواعد، أو صاعدا من الجماهير إلى القيادات، أو اتصالا أفقيا بين فئات الجماهير.

ثالثاً: اللغة وعلم الاتصال بالجماهير. هذا العلم الذي يُعنَى بأثر الانطباعات المكـونة للتصورات والأنماط الذهنية على إدراك المفاهيم الجديدة، من خلال طريق لغوي مؤثر يتسم بالقدرة على الإيحاء.

رابعاً: ماذا يعني علم الإعلام اللغوي؟

يـــؤكد الدكتور عبد العزيز شرف أن القارئ ربما أحس باستخدام كلمة (إعلام) استخداما شديد السذاجة، فالإعلام بالمعنى الضيق هو معرفة يكتســـبها السامع عن طريق عملية الاتصال act of communication هـــذه السذاجة تأتي بسبب تجاهل أن عملية اكتساب المعلومات من جانب السامع تتوقف على خبرة أطراف عملية الاتصال، وعلى الموقف الذي يتم فيه التواصل، وعلى الوظيفة التي يضيفها الأطراف إلى عملية التواصل. وباختصار شديد تجاهل المقامية والإعلامية وخبرات المرسل والمستقبل. ومـــن هنا قام المؤلف باختبار فكرة (غرض الاتصال اللغوي) وهدفه من خـــلال نماذج وأمثلة، أكدت أن اللغة هي (البطل) في تحقيق هذا الغرض إضـــافة إلـــى تلـــك العناصر الأخرى، مشيرا إلى عملية نقل المعلومات وكيفيتها من خلال الصلة بين اللغة والفكر أو بين الكلام والفكر.

ثم أشار المؤلف إلى اللغة ونظرية الإعلام، باحثا عن سبيل لقياس حجم ما في اللغة من معلومات واختبار دقتها على أساس كميّ بالأرقام، مع ضـــرورة التفرقة بين أصوات أو حروف تعطي قدراً كبيراً من المعلومات وأخـــرى تعطـــي نزراً يسيراً، وهذا موضوع نظرية الإعلام الذي ارتبط بـــتحديد أهدافه بعلم السيميوطيقا أو نظرية الإشارات والرموز، حيث يوجد تمايـــز بين الإشارات والعلامات، وتفرقة بين اللغة الاجتماعية ولغة العلم؛ مما أدى إلى وجود ثلاثة مستويات للتعبير اللغوي.

ثـــم قـــدم المؤلف تطبيقات متنوعة للمنهج الإعلامي في اللغة من خـــلال لغـــة إعلامـــية، ترتبط ارتباطا وثيقا بيسر القراءة في إطار دلالي سياســـيا وقضائيا وأدبيا، وقام بالتفريق بين الأسلوب الإعلامي والأسلوب

الأدبـــي فـــي دقـــة بالغة الوضوح، ثم انتهى إلى منهج عام لدراسة اللغة الإعلامـــية، يولي وجهه في مشكلاتها شطر علم اللغة ويستمد منه العون؛ وهذا ما جعله أهم فصول الكتاب وقضاياه.

خامســـاً: طرح المؤلف طبيعة اللغة الإعلامية وقام بتوصيفها، مشيراً إلى أنه ينبغي أن تكون هي اللغة العربية الفصحى، فهي لغة معرفية، لهـــا طبيعـــتها الخاصة في الإخبار بها، تلك الطبيعة تختلف عن طبـــيعة اللغات الأخرى، حيث أكد الدكتور عبد العزيز شرف أن العـــربية تتميز بما أطلق عليه (الإيجاز المعرفي)، وهذا ما يجعلها أكثر إعلاما من غيرها، كذلك من خصائصها استيفاء وجوه الدلالة وتميـــزها بمجموعة من العلاقات المتغايرة بين الكلمات والجمل، وكـــأنّ ذلـــك إشارة من المؤلف إلى هذا التغاير الذي يتوازى مع طبـــيعة العلاقـــة المتغايرة بين البشر بعضهم البعض، كذلك تتميز اللغـــة بالدقـــة؛ ممـــا بلغ بأصحابها إلى درجة عالية من الدقة في التفكير بها.

سادساً: تناول المؤلف خصائص التعبير اللغوي الإعلامي، وهي مجموعة من الخصائص تستحق التوقف طويلا، لكن تلك العجالة تقف حائلاً الآن فـــي تحقـــيق ذلك، فالعربية لغة نامية متطورة تتسم بالمرونة والحركية، رافضة الأفعال التي لا قيمة لها عكس الإنجليزية.

سابعاً: دور الإعلام في التنمية اللغوية. أشار المؤلف في إطار هذه القضية إلى عوامل تطور اللغة وارتقائها، ومن ذلك الوراثة اللغوية والتأثر بلغـــات أخرى، كذلك تتأثر بالعوامل الاجتماعية والنفسية وعلاقة كل ذلك بالإعلام.

ثامناً: لغة الصحافة. تناول طبيعة تلك اللغة وخصائصها ومنطق اللغة الصحفية في تعميم المصطلح العلمي، ودورها في تعميم المفردات التي تقرها المجامع اللغوية، حيث تستعين الصحافة بفنون التحرير المختلفة، مثل فن الخبر وفن (المجريات) وهو فن التسجيل والوصف، وكذلك فن التحقيق الصحفي والمقال ...إلخ. وخرج المؤلف بمجموعة من الأحكام الدقيقة التي يؤكد فيها أن اللفظ القصير يفضل على اللفظ الطويل، كذلك تفضل الجملة القصيرة على الطويلة، وقد ساعد كل ذلك على تجديد أنماط الدلالات اللغوية، ورسم خطة لنظام جديد يخص القواعد النحوية، وتخريج العبارات العربية تخريجا إعرابيا ولغويا في حدود خصائص العربية، وهذا ما جعلنا أمام كتب تخص لغة الصحافة وقواعد النحو العربي الخاصة بها، كما وجدت دراسات واستبانات عن لغة الإذاعة والتلفاز والصحف.

تاسعاً: لغة الإذاعة. تناول المؤلف طبيعة لغة الإذاعة وخصائصها، والمتأمل لتلك اللغة يجد أنه لابد من اختلافها عن لغة الصحافة، فالصحافة تعتمد على مصدر مطبوع يمكن الرجوع إليه عدة مرات، حيث تكون المجلة أو الجريدة في يد القارئ، أما الإذاعة فالأمر بالنسبة لها مختلف، إذ ليس شرطا للمستمع أن يتوفر له ذلك من خلال تسجيل لإعادة الاستماع وقتما يشاء؛ لأن الاستماع يمكن أن يكون في سيارة أو في عمل أو في الطريق ...إلخ؛ ومن هنا اشترط في لغة الإذاعة الوضوح والاقتصاد والسلامة والبعد عن الغموض والاسترسال، كما يشترط الإيجاز والتبسيط لسهولة تتبع المتلقي للمضمون؛ لأن للإذاعة مهمةً تختلف عن الصحافة في

تحقيق هدفها، فهي تزوّد من لا يقرأون الصحف بالأخبار، ومن هنا تخاطب نوعية مختلفة من الناس؛ ولذا نجد المؤلف يشير إلى هذا التساوق بين نوعية الناس والبرامج المستخدمة وطبيعة اللغة وخصائصها، من خلال ذكر نتيجة تلك الاستبانة التي أجريت في كل من مصر وسوريا والأردن ولبنان؛ باعتبار تلك الدول ممثلة للعالم العربي، وهي نتائج مفيدة لقارئها.

كما أشار الدكتور عبد العزيز شرف إلى خصائص صوتية مهمة في لغة الإذاعة لأنها تعتمد على الإلقاء، مؤكدا على الدور الأساسي لعلم (السيمياء)، وقدّم دراسة لغوية صوتية في غاية الأهمية، المعرفة بها ضرورية لمن يعمل في الحقل الإذاعي، قائلاً:" نبرات صوت المذيع وطريقة الإلقاء وحركات وسكنات المتكلم -يقصد المذيع- تعطي الألفاظ قوة في تحقيق المعنى الدلالي، دون أن يلقى عليها ظلالاً من عنده، بحيث يتلو المذيع نشرته تلاوة حيّة في جلاء ودقة ووضوح وموضوعية، تبرز من حياء صوت المذيع". وخرج المؤلف من دراسته القيمة بسمات خاصة للغة الإذاعية، منها: القصر في الجمل والعبارات، تجنب الحشو اللفظي، إدراك العلاقة الدلالية للألفاظ، استخدام المألوف من العبارات والألفاظ، التطابق المعنوي بين الكلمات والصورة في التليفزيون، إمكانية التكرار واستخدام المجاز، ضرورة فَهْم الخصائص الصوتية للغة من قبل المحرر، استخدام الأعداد بشكل صحيح، والتركيز على اللغة التقريرية واللغة المشتركة.

وخرج المؤلف أخيراً بمجموعة من التوصيات وضعها تحت عنوان (الإعلام ومستقبل الفصحى) ينبغي أن تؤخذ في الاعتبار على مستوى الدول العربية كلها، نوجزها فيما يلي:

١- ضـــرورة تـــداول الإعلام العربي، وتعميم لغة مشتركة والتقريب بين اللهجات.

٢- العناية بالإذاعة والتلفاز؛ لتدعيم القيمة العربية القومية وتعميم الفصحى لغة للتعبير.

٣- ضرورة إقامة علاقة تعاون في هذه الدول بين إدارة الحكومة المسئولة عن تنمية الجهاز الإعلامي وإدارة الحكومة المسئولة عن التعليم.

٤- مجابهـــة اللهجـــات المتفرقة في وسائل الإعلام ورفضها؛ بغية التوحد العربي.

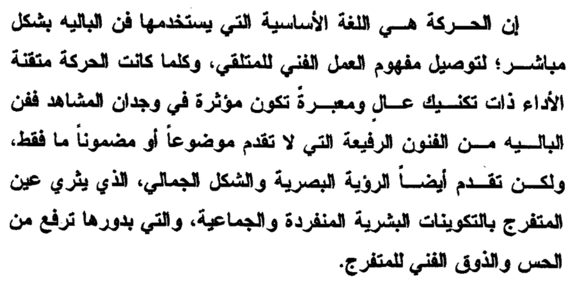
٥- مطالـــبة أقسام الصحافة ومعاهد الإعلام بالجامعات العربية بضرورة تحقـــيق هذا المنهج المقترح للغة الإعلامية؛ لدراسة العربية في ضوء المنهج الإعلامي.

نســـتطيع – أخيـــرا – القول بأن هذا الكتاب قيمة كبرى في حقل الـــدرس اللغـــوي والدراسات الإعلامية؛ لأنه استطاع بمهارة واضحة أن يؤســـس هذا الفرع الجديد من المعرفة، وأن يضع له مجموعة من المبادئ أجـــاد المؤلف في تنظيمها وتنسيقها وتصنيفها، كما وضع لهذا العلم إطاراً منظما يؤدي استيعابه إلى إدراك المتلقي لما يقدَّم له إدراكا صحيحا ودقيقا، كمـــا وضع أهدافاً محددة هي مطلب كل إعلامي، كما استطاع المؤلف أن يرســـم طـــريقا واضـــحا يؤدي إلى التوحد العربي ويساعد على الانتماء القومـــي، وهـــذا مطلـــب آخر مهم لدى كل الحكومات والشعوب، كما أنه استطاع بهذا الكتاب أن يغرس الوعي العميق الجاد بالإعلام ولغته وأهدافه، وهذا مطلب غال في وقت ضعف فيه الوعي اللغوي بشكل ملحوظ.

ولأن هــذا الفــرع مــن المعرفة جديد أجاد المؤلف الدكتور عبد العزيــز شــرف الــتعامل معه؛ فوجدنا من سماته روعة الإنجاز وبراعة التصــميم والاستنتاج ونبل الهدف ودقة العرض وعمق التناول. أقول لأن الأمــر كذلك فإن من حق اللغويين أن يطمعوا في (علم الإعلام اللغوي)؛ فيتــنازعوه – وأنـــا معهــم باعتباري لغويا – بأن يطلقوا عليه (علم اللغة الإعلامي)؛ لأن الإعلام هدف من الأهداف اللغوية، وهو جزء من وظيفة اللغــة؛ حيث تكون اللغة وسيلة للإعلام، ليكون الأمر على نمط علم اللغة الاجتماعي، علم اللغة النفسي...إلخ لنقول علم اللغة الإعلامي وتظل الريادة للمؤلــف الكبير باعتباره لغويا أولا وإعلاميا ثانيا. وسيقف التاريخ اللغوي كثيرا أمام هذا العمل غير المسبوق.

رقص القصور بين النشأة والتطور

د. لمياء زايد(*)



إن الحركة هي اللغة الأساسية التي يستخدمها فن الباليه بشكل مباشر؛ لتوصيل مفهوم العمل الفني للمتلقي، وكلما كانت الحركة متقنة الأداء ذات تكنيك عالٍ ومعبرةً تكون مؤثرة في وجدان المشاهد ففن الباليه من الفنون الرفيعة التي لا تقدم موضوعاً أو مضموناً ما فقط، ولكن تقدم أيضاً الرؤية البصرية والشكل الجمالي، الذي يثري عين المتفرج بالتكوينات البشرية المنفردة والجماعية، والتي بدورها ترفع من الحس والذوق الفني للمتفرج.

وفن الباليه من الفنون الحركية، فهو مجموعة عناصر فنية متداخلة ومترابطة في آن واحد، وأهم هذه العناصر الحركة الراقصة ذات الأداء المهاري العالي التي تحمل في طياتها شكلاً جمالياً يؤثر تأثيراً إيجابياً على رؤية المتلقي، وفي فن الباليه أيضاً لا تتوقف المحاولات للوصول إلى أعلى مستوى أدائي حركي مهاري، حيث إن الحركة- كما قلنا- هي العنصر المهم في عرض الباليه، فبالرغم من اختلاف موضوعات عروض فن الباليه، سواء اختلف مضمون العرض أم كان يحكي قصة أو يقدم مفهوماً شاعرياً أو فلسفياً، فالمتفرج يجد المضمون داخل العمل كما يتراءى له، بالرغم من اختلاف الموسيقى المصاحبة للرقص، إلا أن الحركة هي

(*) مدرس بالمعهد العالي للباليه – قسم إخراج.

الأداة الأولى للتعبير في عرض الباليه، والاهتمامُ الأول لدى المصممين والمخرجين ينصب أساساً على الحركة كأداة معبرة، وهذه الحركة آخذة دائماً في التطور من عرض لآخر ومن عصر لآخر.

وإن كان أول عرض لفن الباليه قدم في فرنسا عام ١٥٨١، من خلال الباليه الملكي الكوميدي في عرض (تساريتسا)، إلا أن جذور فن الباليه قد بدأت من بعض رقصات القصور والبلاط، وترى الباحثة أن المنطلقات الأولى لرقص القصور والتي انطلق منها فن الباليه تعتبر مرحلة مهمةِ من مراحل تطور فن الباليه، وكذلك من الأهمية أيضاً إلقاء الضوء على التطور الذي حدث لرقص القصور، كرقص قائم بذاته من القرن السادس وحتى القرن العشرين وسنجعل هذه الدراسة خالصة للتعرف والتعرض لنشأة رقص القصور وتطوره كرقص قائم بذاته.

كذلك أهداف البحث لا تتوقف عند هذا الحد، بل تتعرض الباحثة إلى محور من المحاور المهمة في تدريس فن الباليه، وهو دراسة الرقص التاريخي، كما أنها تتعرض إلى إمكانية الاستفادة من رقص القصور في عروض الباليه، لأنها ترى أن رقص القصور من الثراء بحيث يجب استخدامه في عروض الباليه، وعلى المصممين والمخرجين التعامل معه كعنصر من العناصر المهمة التي تدخل ضمن إطار عرض الباليه.

إن هذه الدراسة سوف تلقي الضوء على محاور قد يصعب للعامة معرفتها، كذلك للمهتمين والمتخصصين في فن الباليه، سواء راقصين أو مدرسين أو مدربين أو مخرجين أو نقاداً أو باحثين؛ لأن رقص القصور لم يحظ بالنقد الكافي أو الدراسة الوافية أو التنقيب العميق والبحث المتأني.

لذا ترى الباحثة أن هذا البحث سيكون إضافة مفيدة للمكتبة المصرية والعربية، تَهْدِي الدارسين إلى محاور لم تكن معروفة لهم من قبل، خاصة أن مراجع رقص القصور ليست بالوفرة أو التعدد مثل باقي أنواع الرقص.

إن الرجوع إلى نشأة رقص القصور تأخذنا إلى القرن التاسع الميلادي في أوروبا، حيث كان الرقص ملازماً للشعائر الدينية، ثم جاءت الكنيسة في القرون الوسطى، وحرمت هذه الشعائر والطقوس الراقصة، ومع هذا كان الشعب في كثير من الأحيان يمارس هذه الشعائر، خاصة في الاحتفالات والأعياد والمناسبات.

وقد ظهر في ذلك رقصة من الرقصات الهامة والتي تسمى (برانل)، حيث شارك في أدائها الرجال والنساء، وكانت تعتمد على خطوات متتالية يسير فيها المؤدون واحداً تلو الآخر، وكانت خطواتها بسيطة، في أول الصف كان يوجد شخص يقود الراقصين والراقصات ويدربهم في المكان الذي يرقصون فيه، وقد حدث تطور لهذه الرقصة على مدار القرون الوسطى؛ إذ ظهر منها رقصة البرانل البسيطة والمزدوجة، وبرانل السعيدة، وبرانل الفلاحي، التي يؤديها الفلاحون، وكانت تؤدى على مقياس موسيقى ٢/٢، وقد قام الممثلون المتجولون والحواة، والمهرجون بنشر هذه الرقصة في أماكن عديدة من أوروبا؛ بفضل تنقلهم المتكرر من مكان إلى مكان، كذلك ظهرت رقصات أخرى مثل رقصة (فاراندولا)، والتي تُؤدِّي على مقياس موسيقى ٨/٦، ورقصة (ماريشينا) وتؤدي على مقياس ٢/٢، ورقصة (بوريه) التي تُؤدِّي على مقياس ٢/٢، ٢/٣، ٨/٣، وكذلك رقصة (ريجودون) التي تؤدي على مقياس موسيقى ٤/٢.

وهذه الرقصات ظهرت على مدار القرون الوسطى، والتي كان يؤديها عامة الشعب في الساحات والميادين والحقول، وقد اختلفت

الرقصات التي يؤديها الفلاحون وعامة الشعب عن رقصات علِية القوم، فالشعب البسيط كان يؤدي رقصات في الميادين والشوارع والحقول، لكن الإقطاعيون كانوا يؤدون رقصاتهم في القلاع وصالات البلاط المزركشة والمغطاة بالسجاد والحوائط الملونة والمعلق عليها الأسلحة واللوحات الفنية[1].

وتذكر فاسيليفا- روجد ستفنسكيا BACURBEBA- POUD ECTBEHCKAR- MB عن الإقطاعيين أنهم كانوا يستقبلون ضيوفهم في القلاع، ويجلسون على المقاعد المذهبة وحولهم الوسائد، والسيدات مرتديات الفساتين الملونة والحلى والمجوهرات، والرجال في ملابس أنيقة ومعهم السيوف ويتحركون بتحفظ واضح، كذلك كانوا يستعملون الأقنعة أثناء أداء الرقص؛ حيث كانت الأقنعة في ذلك من مستلزمات حضور الحفلات.

ومن هنا بدأ ينفصل الرقص الشعبي الذي يؤديه عامة الشعب عن الرقص الذي يؤديه الإقطاعيون والأغنياء في القلاع والقصور، ولكن الشعب استمر في مزاولة رقصاته الشعبية المرتبطة بالعادات والتقاليد، وأصبح للإقطاعيين رقصهم في قلاعهم وقصورهم، والذي أصبح يسمى برقص القصور.

"جاء عصر النهضة ليُحْدِث تطوراً مهماً في أوروبا، سواء في العلوم أو الفنون خاصة في الموسيقى والفن التشكيلي، ومن الفنون التي ظهر فيها تطور واضح هو فن رقص القصور، فالرقص في عصر النهضة كان

---

(١) فاسيليفا- روجد ستفنسكيا BACURBBA-MB م. تاريخ الرقص الحياتي- موسكو (اسكوستنا)، ١٩٨٧، ص ٢٢، مرجع باللغة الروسية.

يمتاز بالصعوبة مثل رقصة (البرانل)، التي ظهرت في القرون الوسطى، وكانت ذات طابع بسيط؛ فقد ظهرت في تكوينات جديدة وظهر منها الرقص الزوجي (أي رقص الرجل مع المرأة) المبني على خطوات وأشكال وحركات معقدة"[1].

كانت الاحتفالات والحفلات في قصور الأغنياء لها أهمية كبرى لديهم فكان كل إقطاعي أو ملك أو أمير يجذب إليه الموسيقين والفنانين ومصممي الرقص؛ لأن الرقص كان من أهم محاور هذه الحفلات. وعلى هذا ظهرت في القرن السادس عشر عديد من الرقصات، وحددت التحية التي تُؤدّي قبل بداية الرقص وفي نهايته، فكانت تحية القرن السادس عشر للرجال تتلخص في الآتي:

٢ مازورة ٤/٤

وقوف الولد في الوضع الثالث.

(يد في الوسط والأخرى في Allangee)

المازورة الأولى

١-٢ فتح الرجل للجنب مع الأيدي.

٣-٤ قفل الرجل المفتوحة في Demi Point في الوضع الثالث مع انحناء الجسم للجنب وتأتي اليد على القبعة.

المازورة الثانية

١-٢ النزول للأمام Port de porai مع فتح الرجل للأمام Battement Tandu.

---

(١) المرجع نفسه، ص٦١.

٣-٤ قفـل الرجل في الوضع الثالث، وتكون الأيدي على الصدر وممسكة بالقبعة .

وهناك شكل آخر: أن يكون هناك ثلاث خطوات قبل التحية.

- أما تحية القرن السادس عشر للنساء فكانت تتلخص في الاتي:

٢ مازورة ٤/٤

المازورة الأولى

١-٢ فتح الرجل للجنب مع الأيدي.

٣-٤ فتح Rond للخلف بالرجل اليسرى.

المازورة الثانية

١-٢ عمـل حـركة Rond بالرأس من الداخل مع النزول في الوضع الرابع. Demi Plie

٣-٤ الطلوع من الوضع الرابع وقفل الرجل اليمنى في الوضع الثالث.

وظهرت رقصات مثل (مونتنيار) وتؤدِّي على مقياس موسيقى ٣/٨ ورقصـة (فولـتا) وتـؤدي على مقياس موسيقي ٣/٨، ورقصة (دليياردا) وتـؤدي علـى مقـياس ٣/٤، ٦/٨، ورقصة (بافانا) وتؤدي على مقياس موسـيقى ٤/٤، وهـذه الرقصـة تعتبر من أشهر رقصات القرن السادس عشر .

ويعـتقد (توانـو آربو) Thoinot Arbequ - وهو أول من كتب دراسـات عن فن الرقص- أن نشأة رقصة (بافانا) كانت في أسبانيا، لكن

يؤكد (رافييه) Raveux أنها رقصة من إيطاليا، وأن اسمها جاء من الكلمة Padavana بادافانا وتعني الطاووس [1].

رقصة (بافانا) تعتبر في فرنسا وإيطاليا رقصة البلاط الأولى حيث كان الملك والملكة يفتتحان بها الرقص، ثم يتقدم للرقص بعد ذلك الأمراء، ثم باقي الحاشية حسب مكانة كل شخص، وكانت هذه الرقصة تؤدى زوجي (رجل وامرأة معا) أي لا يوجد فيها رجل منفرد أو سيدة منفردة. ويذكر (رافييه) أن الرجال كانوا يؤدون هذه الرقصة وهم معلقون السيوف على جوانبهم اليسرى والسيدات بالفساتين الثقيلة جداً ذات الذيل الطويل الملقي على الأرض، كذلك كانت القبعة التي يرتديها الرجال لها أهمية في هذه الرقصة.

تتكون من ثلاثة أشكال والرقصة كانت تؤدي كالآتي:-

<u>الشكل الأول ١٢ مازورة مقياس ٤/٤</u>

المازورة ١-٢ عمل الأولاد والبنات تحية القرن الـ ١٦.

٣-٤ عمل التحية لبعض.

المازورة ٥ عمل البنات خطوة بالرجل اليمنى في ١-٢، ٣-٤، عمل خطوة بالرجل اليسرى.

المازورة ٦ ذهاب البنات في اتجاه بعض، ثم أربع خطوات سريعة.
في نفس الوقت عمل الأولاد خطوتين للخلف بداية من الرجل اليمنى.

---

(١)Baron Davillier. L'Espaghe Illasteree des ٩٠٣ Gravares Dessihec's sur bois par Gustave Dore, Faris/$ ١٤ P.٣٧٠-٣٧١.

المازورة ٧ البنات تقوم بعمل خطوة (دوبل برانل)،
فـــي ذلك الوقت يتقابل البنات مع بعضها، وتعطي كل بنت للأخرى يدها

المازورة ٨ البنات يَدُرْن حول بعض (خطوتين)،
بداية بالرجل اليسرى

المازورة ٩ عمل مرة أخرى خطوة (برانل المركب)

المازورة ١٠ عمل أربع خطوات حول أنفسهن مع الولد

المازورة ١١ عمل ناحية واحدة من الصف خطوة (برانل المركب)

المازورة ١٢ الصف الآخر يعمل دوراناً خفيفًا حول بعضهم على الدومى بونت.

الشكل الثاني

يتكون من ٨ مازوات ٤/٤

المازورة ١-٣ الذهاب للصف الآخر بحركة بافانا المركبة ثلاث مرات

المازورة ٤ عمل أربع خطوات عادية حتى يصبحوا أمام الصف الآخر

المازورة ٥-٦ عمل تحية القرن الـــ ١٦

المازورة ٧-٨ عمل تحية للصف الآخر

الشكل الثالث

يتكون من ١٣ مازورة ٤/٤

المازورة ١-٢-٣ عمـــل الأولاد خطـــوة بافانـــا المركبة والذهاب بها للبنات الصف الآخر.

المازورة ٤ عمل خطوة برانل المركب

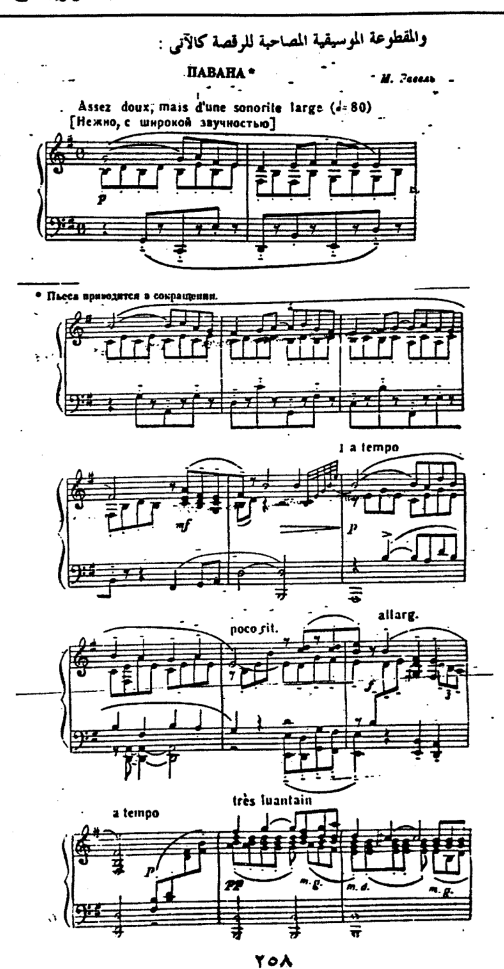
المازورة ٥-٦ عمل تحية القرن الـــ ١٦ لبنات الصف الآخر

المازورة ٧ عمل ... الصفوف تحية إجابة له

المازورة ٨-١١ رجوع الولد للبنات مثل مازورة من ١-٣

المازورة ١٢-١٣ عمل تحية القرن الـــ ١٦

والمقطوعة الموسيقية المصاحبة للرقصة كالآتى :



وفي عرض (تساريتسا) والذي امتزج فيه الرقص والغناء والموسيقى والتمثيل والبانتومايم وبعض رقصات القصور، والذي اعتمد على الأسطورة، وعلى الديكورات الفخمة والملابس المزركشة، وبناء على هذا العرض بدأ الاهتمام بفن الرقص لتقديم عروض مسرحية راقصة، واهتم المبدعون والمخرجون والمصممون بابتكار حركات راقصة جديدة، تختلف في بعض الأحيان عن حركات الرقصات التي تؤدى في القصور، ويؤديها الملوك والأمراء والأغنياء وفي نفس الوقت كانت الرقصات التي تؤدى في القصور لها مدرسوها ومبدعوها؛ لكي يؤديها الأغنياء في الحفلات التي يقيمونها في القصور، ومن هنا بدأ انفصال رقصات القصور عما يسمى بالرقص الكلاسيكي، الذي يعتبر الأساس الأول في بناء عرض الباليه.

إذ ظهر في القرن السادس عشر قوانين ونظريات لأداء الرقص من خلال مؤلفات (فايريتسو كاروزو) Caroso Fda Sermoneta و(تشيزاي نجري) Negri C.، بجانب وضع أسس المدرسة الأكاديمية للرقص، ففي كتاب (كاروزو) الذي يسمى (الراقص) والذي ألفه في عام ١٥٨١ ربط فيه بين الموسيقى والحركة الراقصة، واستعمل بعض أوضاع الأرجل الكلاسيكية، والتي كانت قريبة من الوضع الأول، والثالث، والرابع الموجودين حتى الآن. كما استعمل حركات راقصة داخل الرقص الكلاسيكي وموجودة حتى الآن مثل:

Plie- Battemant Tendu- Passe- Glissade- Releve- Pas de Chounne.

كذلك قام بتأليف باليهات عديدة من خمسة أوستة وعشرة أجزاء، وكان الراقصون إما زوجيًا أو ثنائيًا أو ثلاثيًا، والرقصات كانت تتكون من

خطــوات وأشــكال مختلفة ولكل رقصة لها موسيقاها الخاصة بها، والتي ترتبط تماماً بالأداء والخطوات. (١)

كــذلك مــن الــذين كان لهم الفضل الواضح في تطور فن الباليه (بالــتازار دي بوجوايو) Beaujoyeus B الذي قام بتصميم واخراج بالية (تساريتسا) والذي قام بتطوير العديد من الحركات والرقصات على خشبة المسرح، ولكن ازدهار فن الباليه الكوميدي الملكي كان على يد (شارل لوي بير بوشان) Beauchamps P الذي يعتبر صاحب فكرة القفز الرجالي وهو مــن أكد أوضاع الأرجل الخمسة وهي الأسس الأولي للرقص الكلاسيكي وأدخل حركات راقصة صعبة مثل:

Pas de Ciseaux- Revoltade- Pas Chasse

وكذلك ادخل مفهوم En dehour - En Dedaw

ويقــول (بربنيريه) Prunieres. Hardly أن التكنيك الذي أحدث بوشان في الرقص الكلاسيكي كان له أثر على رقصات هذا العصر خاصــة رقصـــات العصــور مثل رقصة (المنويت) و(الجافوت) وبفضل ابــتكارات (بوشـــان) أصبحت المدرسة الفرنسية هي المدرسة الأولى في أوروبا. (٢)

وهكذا اتجه فن الباليه والرقص الكلاسيكي اتجاهاً مختلفاً عن رقص القصور وأن كان له التأثير على رقصات ذلك الوقت من الناحية التكنيكية، والمقابل كانت تدخل بعض رقصات- رقصات القصور- في عروض فن

---

(١)Prunieres H. Rohsard et les Fetes de cour- Revue Musicale ١٩٢٤ Mai, P.P.٤٣-٤٤..

(٢)Prunieres H. La Ballet de Couv en France Avont Beheseyade el Lully- Paris ١٩٢٥ P.٥٢.

البالـــيه، وفـــي بعض المسرحيات، ولكن أخذت رقصات القصور بالتالي دورها بالتطور في اتجاهاها الخاص بها.

ولكن لم تنقطع علاقة التأثير والتأثر بين رقص القصور والرقصات الكلاسيكية وفن الباليه ولكن من الواضح ان الرقص الكلاسيكي كان سريع الخطـــوات فـــي الـــتطور وهذا طبيعي لأن من أهدافه فهو تقديم عروض راقصـــة مخـــتلفة، أما رقص القصور فهو مجرد رقص ترفيهي للأغنياء يؤدينه في الحفلات والمناسبات المختلفة.

إن رقص القصور، الذي يؤدي في قاعات البلاط الملكي لم يتوقف عن أداء الرقصات الخاصة به فإن كل قرن له مميزاته وتطوره واختلافه فالقـــرن السادس عشر كانت له رقصاته الخاصة به لكن عندما جاء القرن الســـابع ظهـــرت بالتالـــي رقصات أخرى فقد كان التطور الطبيعي للحياة الاجتماعـــية والـــتقدم العلمـــي والـــتطور في الموسيقى وفي الأزياء وفي الحركات الراقصة أثر واضح.

وقد تغيرت التحية في بداية ونهاية الرقص للنساء والرجال.

تحية القرن الـــ ١٧ للرجال تؤدي على مازورتين مقياس ٣/٤

وضع الاستعداد الأيدي في الجنب مرفوعة قليلاً لأعلى

<u>**المازورة الأولى**</u>

١ من الوضع الثالث لفتح الرجل اليسرى للخلف من خلال Demi Plie والرجل اليمنى مفرودة للأمام Tandu

٢ Port de paris للأمام

٣ ضم اليد بالقبعة للصدر ثم تفتح للجنب

<u>**المازورة الثانية**</u>

١-٢-٣ قفل الأرجل مع بعض في الوضع الثالث

أما تحية السيدات في مازورتين مقاس موسيقى ٤/٣ كالاتي:

نفس تحية الأولاد مع نظر ديل الفستان للخلف بالرجل اليسرى ومسك الفستان بيديها الأثنين والأصبع الأكبر للأعلى.

وعلى هذا ظهرت رقصات هامة مثل رقصة (كورانتا) وتؤدي على مقياس موسيقى ٤/٣، ورقصة (اليماندا) وتؤدي على مقياس موسيقى ٤/٢، ورقصة (ساالتاربيلا) وتؤدي على مقياس موسيقى ٤/٢، ولكن أهم هذه الرقصات في القرن السابع عشر هي رقصة (المنيوتب) والتي تؤدي على مقياس موسيقى ٣/٢.

وتقول فاسليتا- روجرستفنسكيا عن رقصة المنويت "أنها من أشهر رقصات القرن السابع عشر والثامن وكان تؤدي في القرن التاسع، وكان لها دور كبير في رقص البلاط فقط ولكن أيضاً عروض فن الباليه والعروض المسرحية والأوبرات. [1]

ورقصة (المينويت) قد ظهرت في فرنسا، وكانت هذه القصة من احب الرقصات للملك لويس الرابع عشر، وأصبحت من أهم رقصات البلاط في ذلك الوقت حتى سميت رقصة المنيويت (برقصة الملوك) أو (بالرقصة الملكية) وأصبحت رقصة المنيويت تؤدي في جميع بلاد أوروبا، لما لها من شهرة واسعة وقبول لدى المؤدين.

ورقصة (المينويت) تتطلب الرشاقة والمرونة والطابع الارستقراطي الراقي سواء في جسم المؤدي أو في الأيدي أو الأرجل لو في علاقة المؤدي مع المؤدية، فهذه الرقصة تتطلب إحساس رفيع بالحركة والخطوة والموسيقى وتشير فاستليفا- روجر ستفنسكيا ان الملك لويس الرابع عشر

(١) فاسيليفا- روجد ستفنسكيا تاريخ الرقص الحياتي.. ص ٨٤.

قــد تعلــم الــرقص علــى يد (بوشان) الذي كان يرأس أكاديمية الرقص الفنرنسية، وقد علمه رقصة المنويت وكانت تؤدي في ميزانسين على شكل S أو على شكل Z والرقصة تتكون من الآتي:

- يوجد قبل الرقصة ٨ مازورات لتحية القرن الـــ ١٧
- وتتكون من ٥ أشكال

الشكل الأول

٨ مازورات مقياس موسيقى ٣/٤

ويقوم النساء والرجال بأداء أربع مرات (بامنيويت)

الشكل الثاني

٨ مازورات ٣/٤

المازورة ١-٢-٣-٤

عمل ٢ مرة بامنيويت بدوران حول أنفسهم السيدات اتجاه اليمين والرجال اتجاه اليسار بحيث ينهوا وجههم لبعض

المازورة ٥-٦ تحية القرن الـــ ١٧للرجل

المازورة ٧-٨ تحية القرن الـــ ١٧ للسيدات

الشكل الثالث

٨ مازورات ٣/٤

المازورة ١-٢-٣-٤

أداء مرتين بامنيويت للأمام بحيث يمر كل شخص من الآخر بخط مائل

Deaganal في اتجاه اليمين

المازورة ٥-٦ أداء ٦ خطوات حول أنفسهم السيدة في اتجاه اليمين والرجل في اتجاه اليسار حتى يكونوا وجههم لبعض

المازورة ٧-٨ أداء تحية القرن الـــ ١٧للرجال والنساء

الشكل الرابع

٨ مازورات ٣/٤

الاســـتعداد صف الرجال وجهه للجمهور- وصف النساء وظهرهم للجمهور

المازورة ١-٢-٣-٤

أداء ٢ بامينويت للأمام بحيث يذهب الرجل لنقطة (١) والسيدة لنقطة (٥)

في آخر المازورة (٤) عمل ثلاث خطوات على Releue حتى يصبحوا في أماكن بعضهم

المازورة ٥-٦ أداء (٢) بامينويت السيدات تسير إلى نقطة (١) والـــرجال إلى نقطة (٥) ويصبحوا وجههم لبعض في نهاية المازورة

الشكل الخامس

٨ مازورات ٣/٤
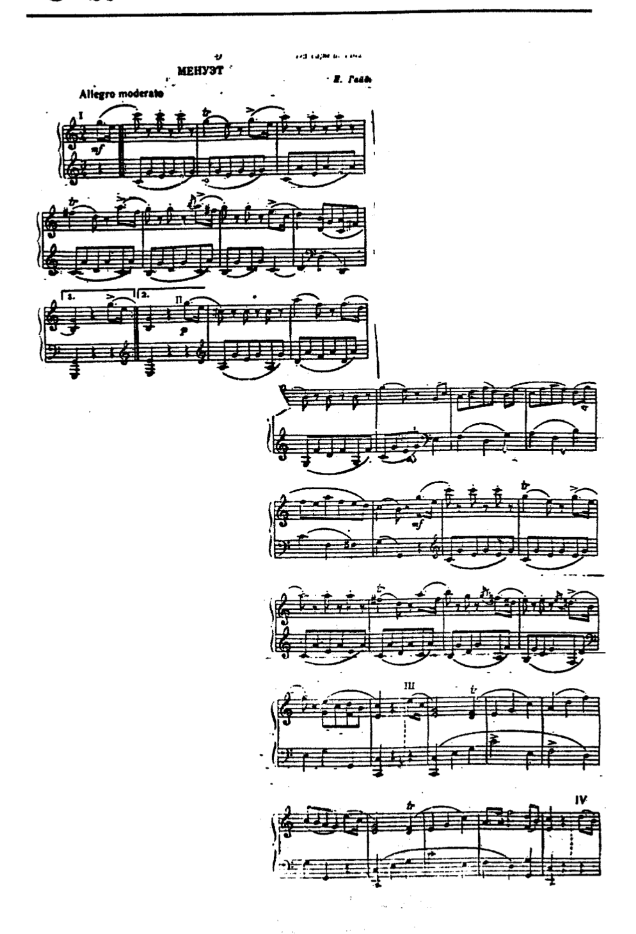
المازورة ١-٢ أداء خطوة Pas Graue

المازورة ٣-٤ أداء ٦ خطوات لتغير الأماكن

المازورة ٥-٦ أداء تحية الرجال مع النساء للضيوف

المازورة ٧-٨ أداء تحية لبعضهم

النوتة الموسيقية للرقصة كالآتي:


МЕНУЭТ
Allegro moderato
mf
tr
p
mf
III
IV

كمـــا ذكـــرنا أن الظـــروف التاريخـــية والاجتماعـــية والسياسية والاقتصادية، لها تأثير واضح على رقص العصور، سواء تأثير إيجابي أو تأثير سلبي والقرن الثامن عشر لم يحظى بالعديد من ظهور الرقصات التي كانت تؤدى في البلاط الملكي خصوصاً الأحداث التي حدثت في فرنسا في هـــذا القرن ومنها اشتعال الثورة النفسية والتغيرات الاجتماعية والسياسية التي حدثت.

وعلـــى هذا حدث تغير في تحية بداية الرقص ونهايته لدى الرجال والسيدات للقرن الثامن عشر فتحية الرجال كانت كالاتي:

تحية الرجال

وضع الاستعداد الأيدي في الجنب في Allangee

<u>المازورة الأولى</u>

١ خطوة للجنب ونقل الجسم عليها

٢ الرجل اليسرى تأتي في الخلف في Sur-le cou de pied في Pliet

٣ ثني الجسم للأمام

٤ قفل الرجل في الوضع الثالث واتجاه الجسم لأعلى

تحية السيدات

وضع الاستعداد الأيدي في الجنب في Allangee

<u>المازورة الأولى</u>

١ خطوة للجنب ونقل الجسم عليها

٢ الرجل اليسرى تأتي في الخلف في Sur-le cou de pied في Pliet

٣ ثني الجسم للأمام

٤ قفل الرجل في الوضع الثالث واتجاه الجسم لأعلى

تؤدي مثل تحية الأولاد ولكن البنت ممسكة الفستان

كمـــا ظهــر بعض الرقصات منها (المنيويت السريع) ويؤدي على مقياس موسيقى ٤/٣

ورقـــة (الجافــوت) وتــؤدى علـــى مقـــياس ٤/٤ او ٤/٢ ورقصة (البالونيـــز) للقرن الثامن عشر وتؤدى على مقياس موسيقى ٤/٣ ورقصة (كونتـــردانس) تؤدى على مقياس موسيقى ٨/٦، ورقصة (تامبيت) وتؤدى علـــى مقياس موسيقى ٤/٢ ، ولكن يمكننا القول بأن أشهر هذه الرقصات علـــى مـــدار القرن الثامن عشر كانت رقصة (المنيويت السريع) ورقصة (الجافوت) ورقصة البيالوبتر.

وتمـــتاز رقصـــة (المنيويت السريع) ورقصة (الجافوت) بالعديد من الحـــركات الـــرقص الكلاسيكي والتي تتطلب الأداء المهاري الواضح، فما زال التأثير والتأثر بين الرقص الكلاسيكي ورقص القصور مستمراً ونرى مثلاً في ورقصة (الجافوت) والتي تسمى (جافوت فستريس) والذي ابتدعها مصمم الرقصات (فستريس الابن) وهذه الرقصة مدونة في كتاب (جورج داير) وبها حركات مثل:

Pas assemble- Entrechat quatre- Prise, Foutte- Pas Glissade - Jete pas Balance- Pas Chusse - Pas de Bourree- Pas de Zephier.

هـــذا مـــع التكوين المعقد للرقصة، إذ يقوم بأدائها أربعة زوجي أي أربع رجال وأربع سيدات.

ورقصـــة (البالونيـــز) تجـــد مـــن الشهرة ما يساوي شهرة رقصة (المنـــيويت) في القرن السابع عشر فهي دائماً تدخل في عديد من عروض البالـــيه، والمســـرحيات والأوبرات، هذا بخلاف وجودها دائماً في البلاط الملكـــي، ورقصة (البالونيز) نشأت في بولندا واستمرت إلى القرن التاسع عشـــر والقـــرن العشـــرين لهـــا من بساطة وسهولة ويمكن أن يؤديها أي

شـــخص، ودائمـــاً كان يفتتح برقصة (البالونيز) الحفل الراقص في البلاط وكان يتقدمها الملك أو الأمير وأهم خطوات رقصة البالونيرا كالآتي:

وهي تؤدي في مازورة ٣/٤

وهي عبارة عن "في العدة ١-٢ المشي على Demi Point

وفي العدة الثالثة تأتي الرجل من الخلف وتمر من وضع الاستعداد

في Demi Plee وتتجه للأمام مع الطلوع على Demi Point

كما أشرنا ان لكل عصر له أحداثه السياسية والاجتماعية التي تؤثر فـــيه، وبالتالـــي تؤثر على النواحي الثقافية والفنية له والقرن التاسع عشر نجـــده يخـــتلف عـــن باقي القرون التي سبقته فقد احتفظ ببعض رقصات القرون السابقة وظلت تؤدي في القرن التاسع عشر فمثلاً نجد أن في فرنسا مازالوا يؤدون رقصة (المنيويت) و(الجافوت) ورقصة (بوريه) و(البراند) وانجلتـــرا رقصة (الجيجا) وفي روسيا رقصة (الجافوت) و(المنيويت) هذا بخلاف الاحتفاظ برقصة البالونرا في جدميع البلاد.

وإذا نظـــرنا إلى القرن التاسع عشر فنجده هو عصر (الفالس) حيث اكتمل رقصة الفلاس في القرن التاسع عشر. كما ظهرت الحفلات التنكرية التي دائماً نراها في المسرحيات والأفلام التاريخية، وأصبح حضور الحفل التنكري من أهم سمات الأغنياء وعلية القوم بدون شك حيث التأثير والتأثر بـــين موضة الأزياء وبين الحركات الراقصة فالملابس أصبحت أكثر خفة لتســـاعد علـــى أداء الحركات الراقصة، ويمكن ان التطور الذي حدث في الحركات الراقصة ساعد على ابتكار ملابس بسيطة، ومن خلال هذا ظهر (الفراك) البذلة ذات الذيل الطويل من الخلف للرجال) والتي ظلت موجودة لمدة طويلة جداً في الحفلات العامة والفستان الخاصة بالسيدات موضة.

طـــبعاً حــدث تغير في تحية الرجال وتحية النساء في القرن التاسع عشر كالآتي:

كانــت تشــبه للقرن الــ ١٨ مع استخدام الأيدي الفتح للجنب سواء للبنات أو الأولاد.

وجدير بالذكر أن تحية راقص الباليه عل خشبة المسرح مأخوذة من تحــية القــرن التاســع عشر سواء للرجال أو للنساء ومن الرقصات التي ظهرت في القرن التاسع عشر كالآتي:

كدريل الفرنسية على مقياس موسيقى ٤/٢

(شرح وتحليل للرقصة) وتتكون من ٧ أجزاء

رقصة (كوتيلون) وتؤدي على مقياس موسيقى ٤/٣

رقصة (لانسيه) وتؤدي على مقياس موسيقى ٨/٦

رقصة (ايكوسيز) وتؤدي على مقياس موسيقى ٤/٢

رقصة (الفالس) وتؤدي على مقياس موسيقى ٢/٣

رقصة (اليمان) وتؤدي على مقياس موسيقى ٤/٣

رقصة (المازوركا) وتؤدي على مقياس موسيقى ٤/٣

رقصة (البولكا) وتؤدي على مقياس موسيقى ٤/٢

رقصة (الشاكون) وتؤدي على مقياس موسيقى ٤/٢

رقصة (بادي براي) وتؤدي على مقياس موسيقى ٤/٤

رقصة (بادي كاتر) وتؤدي على مقياس موسيقى ٤/٤

رقصة (بادي تروا) وتؤدي على مقياس موسيقى ٤/٣

رقصة (المنيون) وتؤدي على مقياس موسيقى ٤/٣

ومــن أهــم هذه الرقصات كما ذكرنا من قبل هي رقصة (الفالس) حيث ان القرن الثامن عشر أشتهر برقصة (المنيويت) ورقصة (الجافوت)

ولكــن رقصـــة (الفـــالس) أصبحت أشهر كل رقصات القصور من القرن السادس عشر وحتى القرن العشرين.

حـيث أن هــذه الرقصـــة تؤدى في كل مكان وزمان ويؤديها كل شـــخص ورقصة (الفالس) حسب ما ذكر (فراني كلينجبيك Vranequ في كتابة (الفالس الخالد) الصادر في فيينا عام ١٩٤٠ إن رقصة (الفالس) هي نابعة من (فينا)، ونحن نعلم كم ظهر من فالسات موسيقية في (فيينا) ويكفي مــا قدمـــه شتراوس وأبنائه من فالسات عالمية شهيرة، ونجد ان عروض البالـــيه لا تخلـــو مـــن حـــركات الفـــالس الراقصة وعديد من الأوبرات والمســـرحيات، فرقصــــة (الفـــالس) هي رقصة كل إنسان ويقول (كارت ســـاكس) Sachs Curt في كتابه تاريخ الرقص العالمي أن الإنسان عندما يسمع موسيقى الفالس لا يستطيع ان يتوقف ويجد نفسه يدور ويلف مع هذه الموسيقى.(١)

وتقول فاستليفا – روجر ستفنسكيا عن كلمة الفالس: إن كلمة الفالس كانت تتطلب في القرن الثامن عشر وفي بعض المخطوطات القديم نجد "Weller" - "Walzen" - "Wqlzen"

وتعني الدوران(٢)

وخطوات الفالس عبارة عن الاتي:

أ- منفرد

ب- زوجي

ج-في خط مستقيم

د- في دائرة

---

(١) Suchs C.: World History of the Dance P.٢٦٨.

(٢) فاسيليفا- روجد ستفنسكيا تاريخ الرقص الحياتي، ص ١٧٨.

٥- في تكوين

أن القرن العشرين يعتبر أكثر القرون ظهوراً لأحداث عديدة متلاحقة سياسية واجتماعية واقتصادية فإن نشوب الحروب والسباق لاستعمار البلاد وظهـور طبقات اجتماعية متطاحنة أبرز تغيرات عديدة للمجمعات كلها، وحدث ما يسمى بعدم الأمان للإنسان وظهر هذا في الإفرازات الفنية سواء من خلال الفن التشكيلي أو من خلال الأدب والمسرح، وبهذا لم يعد رقص القصور كما هو بل أثرت فيه كل هذه الأحداث.

ولم تقم المأدوبات والحفلات كما كان يحدث من قبل كذلك ظهر ما يسـمى بأماكن الرقص، التي يجتمع فيه مجموعة من الناس يرقصوا معا، يمكن القول بأنه قد حدث تطوراً لرقص القصور فقد بدأ يؤدي في صالات الـرقص، وأخذ اسماً له هو (البال- دانس) Bal- Danc رقص البلاط أي امـتداد لرقص القصور وتؤدي فيه رقصات مثل رقصة (الفالس) بأنواعه المخـتلفة سـواء (فالس في ثلاث خطوات) أو (فالس في خطوتين) كذلك رقصة (البالونيز) ورقصة (التانجو)، ورقصة (السامبا) ورقصة (الرومبا)، وهـذا التطور الجديد المنطلق من رقص القصور ويسمى (البال- دانس) يـؤدي في بلاد عديدة سواء في أوروبا أو في الأمريكتين، وجدير بالذكر بأن هذا النوع الجديد النابع من رقص القصور، احتفظ بالملابس التي كان يـرتديها الـرجال وهـي (الفراك)، وبالنسبة للسيدات احتفظن بالفساتين الواسـعة المزركشة الطويلة، مع نفس تسريحة الشعر التي كانت موجودة في أواخر القرن التاسع عشر.

و(الـبال- دانـس) لـه مسابقات محلية وعالمية وله مدارس خاصة لتعلـيمه، ويـنال قـبول كبير من الراغبين لأدائه، وكذلك استحسان من المتفـرجين، وهكـذا نجـد أن رقص القصور الذي كان يؤدى في قاعات

القـــلاع والقصور ويرقصه الخاصة أصبح الآن يؤدى في صالات الرقص ويرقصه العامة.

إن الـــرقص الذي يؤدي في القصور أو ما يسمى بالرقص التاريخي يعتبر أساس من أسس تعليم فين الباليه يجاور الرقص الكلاسيكي، والرقص الشعبي العالمي والرقص المزدوج، لما يحتويه على عناصر حركية هامة وطابـــع يعبـــر عـــن كل عصر وكل قرن فهو موجود في مدارس الباليه العالمية، وتنقسم دراسة الرقص التاريخي إى ثلاث سنوات، النسبة الأولي مـــنه يدرســـها أطفـــال المرحلة النية ٩-١٠ ويدرس فيها أوضاع الجسم والأرجـــل والأيدي وبعض الخطوات الراقصة الأساسية وبعض الرقصات مثل البولوبتر، والفالس والبوكا والمازوركا.

والسنة الثانية للمرحلة السنية من ١١- ١٢ سنة يدرس فيها رقصات مـــثل (شاكون) و(بادي كاتر) و(بادي تروا) و(كدريل الفرنسية) وتكوينات معقـــدة (البالونيز) (الفالس) السنة الثالثة للمرحلة السنية من ١٦-١٧ سنة ويدرسون فيها تحية ورقصات القرن السادس عشر، والقرن السابع عشر، والقـــرن الثامن والقرن التاسع عشر، والقرن العشرين، لما يحتوي من هذه الرقصـــات من صعوبة وتطلب معرفة جيدة للرقص الكلاسيكي وإحساس بالحركة وأداء لطابع كل عصر وكل رقصة.

إن الرقص التاريخي يقوم على النواحي العلمية له ودوره الفعلا في تكوين راقص وراقصة الباليه، كذلك فهو من الثراء لكي يمكن الإستعانة به في عروض فن الباليه- طبعاً يستعان به - ولكن ليس بالشكل الكافي، عن تطـــور الـــرقص التاريخي من القرن الـــ ١٦ حتى القرن الـــ ٢٠ يحتوي علـــى مفردات حركية عديدة ومتنوعة يمكن للمبدع ومصمم الرقصات أن يســـتعين بهـــا ويطورها حسب رؤيته وبالتالي يمكن تجسيدها على خشبة

المســرح، واليوم لا يوجد ما يسمى بالشكل المعين لعرض الباليه بل يمكن استخدام عديد من الحركات الراقصة لإثراء العمل الفني.

بعــد هــذا التجوال أرجو ان أكون قد أظهرت بعض ملامح رقص القصــور وذكــر رقصات كل قرن مع شرح رقصة من أهم رقصات هذا العصــر كمــثال لــه حتى يتسنى لنا معرفة هذا القرن ومميزاته وحركاته وطابعه ان لرقصات القصور كان لها دور واضح في رفع الإحساس الفني بالحــركة والموســيقى لدى المؤدين حتى وأن كانوا من علية القوم، ولكن أصــبح الآن جمع الشباب يؤدون الرقصات المختلفة بحماس واضح وأداء جــيد يعبر عنه أحاسيسهم وفكرهم وعن وجدانهم، والرقص بدون شك هو مجال التعبير عن الذات وعن الفكر وعن الروح.

أرى أن القرن الحادي والعشرين قد يقدم لنا مجموعات من الرقصات الجديــدة التــي قــد تشتهر مثل المنيويت والناجوت والفالس، وتكون هذه الرقصـــات تعبيــراً صــــادقاً عن إنسان القرن الحادي والعشرين وتجسيداً لأحلامه وثقافته ووجدانه.

المادة غير العربية

* البحث

* المقال النقدى

ملخص بحث "البعد الخيالي والذاتي عند لويز دي جاردان في رواية "لالاف"

د. حنان بهي الدين منيب(*)

تستعرض الأديبة لويز دي جاردان من خلال رواية "لالاف" لقطات من سيرتها الذاتية، عن طريق مزج ذكريات الصبا والشباب بخيال الروائية ذات الخمسين ربيعًا.

وعندما تناولنا الرواية بالتحليل والدراسة تبين لنا أن هناك خيطًا رفيعًا، يكاد يكون غير مرئي بين السرد الواقعي والسرد الخيالي.

فنظريات النقد الأدبي الحديثة التي قام بتسجيلها ثم تفنيدها على الساحة الأدبية الفرنسية كل من "فليب لوجون" و"فليب جارسبارين"- إنما تؤكد ميلاد نجم جديد في سماء الأدب الذاتي، ألا وهو السرد الذاتي الخيالي.

وتتلخص الأجزاء الرئيسية للدراسة في النقاط التالية :

١- سرد لفترة الصبا والمراهقة والشباب التي مر بها قطار عمر الأديبة، بالرغم من رحلته القصيرة.
٢- سرد ووصف لشخصيات تاريخية واقعية وأخرى خيالية، استعانت بها المؤلفة؛ لاستكمال النسيج الفني للرواية.
٣- تحليل مستفيض للزمان، الذي أولته الكاتبة أهمية كبرى؛ لإبراز المراحل السنية المختلفة التي مرت بها.
٤- وصف دقيق للمكان الذي شكل القالب النفسي والمادي الذي صبت بداخله الأديبة خلاصة تجارب مريرة وأخرى سعيدة.
٥- تحليل لأوجه التناص المختلفة داخل الرواية .

وجدير بالذكر أن المراسلات الإلكترونية، التي كانت بيني وبين المؤلفة إنما شكلت الحد الفاصل في مدى مصداقية تطبيق وتعميم النظريات الأدبية المختلفة بصورة نمطية على أوجه السرد الذاتي في الرواية محل البحث.

(*) مدرس الأدب والترجمة كلية الألسن- جامعة عين شمس.

Table des Matières

FIKR WA IBDDA'

- SOUBEYROUX Jacques,

  «Lieux dits, Recherches sur l'espace dans les textes espagnols et hispano-américains, (XVIe – XXe siècles» in *Cahiers du C.R.I.*, A-S, no. 1, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 1993.

VII – Thèses

- COLONNA Vincent,

  L'Autofiction. Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature, doctorat de l'EHESS sous la direction de Gérard Genette, Paris, 1988.

- BROWN Dan,

  Davinci code, éd. Pocket, 2003, traduit en français par Daniel Roche, éd. Jean-Claude Lattès, 2004.

- RABAU Sophie,

  L'intertextualité, Paris, GF Flammarion, 2002.

- SOUBEYROUX Jacques,

  Le Moi et l'espace, Autobiographie et autofiction, éd. Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2003.

VI – Articles, revues et périodiques d'ordre général :

- MOHARRAM Sahar,

  «Le mot ville entre le discours dictionnaire et l'usage quotidien » in *Paroles*, no. 7, 1995.

- NABIL OUSSAMA,

  «Sarah d'Al-Akkad : Entre les théories occidentales et l'optique égyptienne» in *Autobiographie et fiction romanesque*, Actes du colloque international, Nice 11-13 janvier 1996, éd. Université de Nice Sophia Antipolis.

- MOREAU Pierre-François,

  «Une théorie de l'autobiographie : Georg Misch» in *Revue de Synthèse* : 4e S., nos. 3-4, Juillet-Décembre 1996, pp. 381-389.

- RAABE Juliette,

  «Le marché du vécu » in *Individualisme et d'autobiographie en Occident,* éd. de l'Université de Bruxelles, 1983, pp. 235-248.

- ROCHER Guy,

  «Les modèles et le statut de la femme canadienne-française» in *Revue internationale des sciences sociales,* vol. 14, no. 1, 1962

- VIOLLET Catherine,

  «Violette Leduc, de Ravages à La Bâtarde» in *Genèses du «Je» : manuscrits et autobiographies*, Paris, éd. CNRS, 2000, pp. 105-134.

V – Ouvrages d'ordre général

- BACHELARD Gaston,

  Poétiques de l'espace, Paris, P.U.F., 1981.

- GOULET Alain,

  «Introduction» in *Voix, traces, événements : l'écriture et son sujet»*, Caen, éd. Presses Universitaires de Caen, 1999.

- GUSDORF Georges,

  «Conditions et limites de l'autobiographie», in *Forem der Selbestdarstellung, Berlin, Duncker und Humblot*, 1956.

- HENRY Anne,

  «Imaginaire pour une autobiographie fictive», in *Autobiographie et biographie*, Colloque de Heidelberg, éd. Librairie A.-G. Nizet, Paris 1989, pp. 115-128.

- LAGNY Anne,

  «Présentation» in *Revue de Synthèse* : 4e S., nos. 3-4, juillet-décembre 1996, pp. 373-375.

- LEJEUNE Philippe,

  - «Vécu / écrit» in *Revue Bref.* no. 13, fév. 1978.
  - «Les écritures du moi. De l'autobiographie à l'autofiction.» in *Magazine littéraire*, no. 409, mai 2002.

FIKR WA IBDDA'

- MONTESSUIT Carmen,

  «La gagnante du Grand Prix littéraire du Journal de Montréal» in *Le Journal de Montréal*, dimanche 18 décembre 1994.

- VASSEUR Annie Molin,

  «Louise Desjardins : l'ouverture de l'espace» in *Arcade*,

  Automne 1992.

- VIGNAULT Alexandre,

  «Qualité Québec» in *La Presse*, dimanche 24 décembre 2000.

- VILLENEUVE Marie-Paule,

  «Dans La Love, Louise Desjardins chante l'amour, la souffrance et l'isolement avec chaleur et optimisme» in *Le Droit*, Ottawa-Hull, samedi 28 août 1993.

IV – Articles, revues et périodiques sur l'autofiction et l'autobiographie

- GAUGAIN Claude & FOREST Philippe,

  «Le roman du Je» in *Etudes de Littérature comparée, no. 2*, Université de Nantes, éd. Pleins Feux, diff. PUF, 2001.

FIKR WA IBDDA'

- CHAMBERLAND Roger,

  «La Love» in *Québec Français*, Hiver 1994, no. 92.

- EMOND Geneviève,

  «A La Love, au pain sec et à l'eau fraîche» in *Tribune*, Nov. 1994.

- Gylles LEGARE Gylles,

  «Louise Desjardins : La Love» in *Rouanda Express*, 10 octobre, 1993.

- LAURIN Danielle,

  «Le bal des Ados», in *Voir*, 1er septembre 1993.

- LEJEUNE Daniel,

  «Au pays de la page blanche où tout est à écrire» in *La Frontière*, mercredi 16 septembre 1992.

- MARCOTTE Gilles,

  «Trois jeunes romans, inégaux» in *l'Actualité*, 1er déc 1993.

▪ RIDLEY Matt,

Génome : autobiographie de l'espèce humaine en vingt-trois chapitres, Traduction de l'anglais par Bella Arman, Paris, éd. Laffont, 2001.

▪ STEINER Barbara,

Autobiographie, éd. Thames&Hudson, Paris, 2004.

▪ THOMAS Lyon & ERNAUX Annie,

A la première personne, éd. Stock, 2005.

▪ VILAIN Philippe,

Défense de narcisse, Paris, éd. B. Grasset, 2005.

III – Articles, revues et périodiques sur Louise Desjardins

o ALLARD Jacques,

«Un amour d'Abitibi» in *Le Devoir Québécoise*, dimanche 12 septembre 1993.

o CAYOUTTE Pierre,

«Du lac des Castors au lac Osisko» in *Le Devoir*, dimanche 10 octobre 1993.

- *Histoire de l'autobiographie en France*, Paris, éd. Armand Colin, 1998.
- ***Pour l'autobiographie,*** Paris, éd. du seuil, coll. «La couleur de la vie» 1998.
- ***Les Brouillons de soi,*** Paris, éd. du Seuil, coll. «Poétique», 1998.
- ***Le Moi des demoiselles. Enquête sur le journal de jeune fille.*** Paris, éd. du Seuil, coll. «La couleur de la vie», 1993.
- ***Moi aussi,*** Paris, éd. du Seuil, coll. «Poétique», 1986.
- ***Je est un autre: l'autobiographie de la littérature aux médias,*** Paris, éd. du Seuil, 1980.

- LEJEUNE Philippe & VIOLLET Catherine,

  Genèses du «Je», Paris, éd. CNRS, 2000.

- MEAUX Daniel & VRAY Jean-Bernard,

  Traces photographiques, traces autobiographiques, Saint- Etienne, éd. Publications de l'Université de Saint-Etienne, coll.«Lire au présent», 2004.

- PAVEL Thomas,

  Univers de la fiction, Paris, éd. du Seuil, coll. «Poétique», 1988.

- HIPPONE Saint Augustin d',

  Les Confessions 2, Tu m'as rappelé vers toi, Bibliothèque Augustinienne 13 (Texte Latin), Traduit par un moine d'En Calcat et une moniale de Dourgne, révisée par le Père Lin Donnat, moine de Saint-Benoît-sur Loire, éd. Sodec/Aim, coll.«Témoins du Christ», 1995.

- HUBIER Sébastien,

  Littératures intimes. Les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction, Paris, éd. Armand Colin, 2003.

- LECARME Jacques et LECARME-TABONE Eliane,
  - ***L'Autobiographie***, Paris, éd., Armand Colin, 2004.
  - ***Autobiography. Essays Theoretical and Critical,*** Princeton, 1980.

- LEJEUNE Philippe
  - ***Signes de vie, Le pacte autobiographique 2,*** Paris, éd. du Seuil, 2005.
  - ***Le Pacte autobiographique***, Paris, éd. du seuil, coll. «Poétique», 1975.
  - ***Cher écran,*** Paris, éd. du Seuil, 2000.

- GASPARINI Philippe,

  Est-il Je?, Roman autobiographique et autofiction, éd. du Seuil, coll. «Poétique», 2004.

- GELY-GHEDIRA Véronique,

  La nostalgie du moi : Echo dans la littérature européenne, Paris, éd. P.U.F. 2000.

- GERARD Genette ,

  - ***Figure IV,*** Paris, éd. du Seuil, 1999.
  - ***Fiction et Diction,*** Paris, éd. du Seuil, coll. «Poétique», 1991.
  - ***Nouveau discours du récit,*** Paris, éd. du Seuil, coll. «Poétique», 1983.
  - ***Figure III,*** Paris, éd. du Seuil, coll. «Poétique» 1972.

- GOUIFFES Nathalie,

  Le Biographique, Paris, éd. Magnard, 2001.

- GUSDORF Georges,

  - ***Lignes de vie. Les écritures du moi.*** éd. Odile Jacob, 1991.
  - ***Lignes de vie, Auto- bio- graphie,*** éd. Odile Jacob, 1990.

II *Ouvrages sur l'autofiction, l'autobiographie, et leurs genres connexes*

- BACHELARD Gaston ,

  Poétiques de l'espace, Paris, P.U.F., 1957.

- COLONNA Vincent,

  Autofiction et autres mythomanies littéraires, Paris, éd. Auch, Tristan, 2004.

- CRINQUAUD Sylvie,

  Par humour de soi, Dijon, éd. Universitaires de Dijon, coll. «Kaléiodoscopes», Centre Image/Texte/Langage, 2004.

- DOUBROVSKY Serge,

  - ***Autobiographiques. De Corneille à Sartre***, Paris, éd. des PUF, 1988.
  - Serge Doubrovsky, ***La vie l'instant***, Paris, éd. Balland, 1985.
  - ***Le Fils*** paru en 1997 chez Galilée et réédité en 2001 chez Gallimard, coll. «Folio».

- FOREST Philippe ,

  Le roman, le je, Nantes, éd. Pleins feux, 2001.

Bibliographie

I Corpus.

DESJARDINS Louise

- ***So Long, Montréal,*** éd. du Boréal, 2005.
- ***La Love***, Montréal, éd. Bibliothèque Québécoise, 2000.
- ***Pauline Julien, La vie à mort***, Montréal, éd. Leméac, 1999.
- ***Darling***, Montréal, éd. Leméac, , 1998.
- ***Poèmes faxés***, en coll. Avec Jean Paul Doucet et Mona Latif Ghattas, ***Trois rivières***, éd. Ecrits des Forges, 1994.
- ***La 2e Avenue***, éd. du Noroît, 1990, rééd. Montréal, l'Hexagone, 1995.
- ***La Minutie de l'Araignée***, éd. De La nouvelle Barre du Jour, 1987.
- ***La Catastrophe***, en coll. Avec Elise Turcotte, Montréal, éd. de la Nouvelle Barre du Jour, 1985.
- ***Les Verbes Seuls***, Saint Lambert éd. du Noroît, 1985.
- ***Petite Sensation***, Montréal, éd. de l'Estérel, 1985.
- ***Rouges Chaudes, Suivi du Journal du Népal***, éd. du Noroît, 1983.

1) Dans les années cinquante, c'était la primauté de la religion:

Les religieux réglementaient même la vie la plus intime des gens en refusant l'absolution par exemple aux couples qui pratiquaient quelque sorte de planning familial. C'était aussi la collusion totale du clergé avec le pouvoir civil. Il n'avait pas de ministère de l'éducation et c'était un évêque qui agissait comme autorité suprême en matière d'éducation. Le premier ministre Maurice Duplessis menait la province d'une main de fer tout en étant ultra nationaliste. Par ailleurs il faisait une politique démagogique de bouts de chemin, promettant ceci à l'un, cela à l'autre si on votait pour lui. Après la mort de Duplessis les Vannes se sont ouvertes et la société a fait un grand bond en se laïcisant. Les communautés religieuses à qui appartenaient les écoles, les collèges, les hôpitaux et les orphelinats ont dû vendre leurs établissements à l'Etat après ces années si intenses en changements de toute sorte qu'on appelle cette période La révolution tranquille. Claude se situe exactement dans cette trajectoire en remettant en question la suprématie du pouvoir religieux sur sa conscience.*

*Partie des *courriels de* Louise Desjardins échangés avec nous entre juillet et décembre 2005.

constamment surveillées pendant la journée. Il fallait étudier, faire le ménage, aller se promener, etc. Et je n'avais jamais assez de temps pour lire, surtout des romans interdits par l'Eglise. C'était la seule façon que j'avais de pouvoir lire à mon goût. Je ne me rappelle pas m'être fait prendre.

L'aumônier, la scène où il menace de me renvoyer est très pries de la réalité. Il a su que j'avais lu Notre-Dame de Paris et il m'a confisqué le livre qui était un cadeau (dans une belle édition) d'une correspondante française. Il avait su également que j'étais allée voir la Dolce Vita, ce qui avait causé tout un émoi dans ma classe. Cet aumônier s'est reconnu en lisant mon roman et il m'en a beaucoup voulu paraît-il. Il est par la suite sorti du clergé et a épousé cette amie dont Claude parle dans le roman, ce qui a causé quelques problèmes dans son couple, m'a dit une amie que j'ai toujours et qui correspond à Annie dans le roman.

٥) Les noms des amis sont changés et leurs personnages sont des mélanges de véritables amis que j'ai eus :

Sandra Dubreuil était une consœur d'école secondaire. Je l'ai revue une fois il y a quelques années. Elle avait lu *La Love*, mais ne s'était pas reconnue dans aucun personnage. Pourtant je me suis fortement inspirée d'elle pour faire ce personnage.

Danielle Dusseaut était également une bonne amie avec qui je jouais du piano et je crois qu'elle est sortie avec L. (André) un certain temps.

Ronnie est un voisin, c'est même son vrai prénom. Mais je n'ai jamais joué avec lui, c'était plutôt un ami de mon frère Roger.

fascinait par son mystère. Mon directeur littéraire m'a suggéré d'amenuiser l'événement en le changeant en accident pour rendre plus crédible le roman (qui n'a rien de bien tragique par ailleurs).

٣) La scène du restaurant avec André :

Cette scène est presque réelle, j'ai connu un garçon qui était fils de médecin et qui étudiait en médecine et que ma mère aimait bien. (L). m'aurait fait un beau parti et il était amoureux fou de moi. Mais moi je ne l'aimais pas, je ne sais trop pourquoi. Je pense que je le trouvais trop infatué. Il m'énervait mais, pour plaire à ma mère, j'acceptais de sortir avec lui. Il m'avait emmenée dans un grand restaurant, le Berkeley, justement, le lieu est réel, et m'avait offert un repas splendide (je crois que le menu est exact, le vin Pommard aussi). Mais tout au long du repas, il ne faisait que parler de son père qui connaissait tous les vins, de sa mère qui cuisinait à la française, de ses projets de devenir riche, etc. La scène de l'indigestion est inventée et tout le reste de la soirée, Mais je me rappelle que je n'avais plus voulu revoir ce garçon après ce repas au restaurant malgré ses invitations répétées. Peut-être était-il trop sérieux pour moi. A cette époque je songeais d'avantage à m'amuser qu'à fonder une famille!

٤) La scène de la lecture dans les toilettes et la scène de l'aumônier :

Cette scène est réelle. Presque toutes les nuits, quand j'étais pensionnaire, j'allais lire dans les toilettes parce que nous étions

Annexes

❖ Courriels échangés avec l'auteure.

١) La scène du cimetière avec Eddy :

Ce n'est pas Eddy en fait, c'est un autre garçon qui m'avait invitée à le voir courir sur une piste de stock-cars. C'était un petit délinquant en fait et mes parents ignoraient que je sortais avec lui parce que ma mère l'aurait sans doute trouvé très mal élevé. Je devais avoir 18 ou 19 ans. Je ne me rappelle pas son nom. Et ce garçon amenait ses petites amies au cimetière pour les embrasser, étant certain de ne pas être dérangé par les morts!!! Il m'y avait emmenée après la course et je me rappelle avoir eu très peur car je le trouvais très entreprenant. Il m'avait ramenée à la maison et ne m'avait plus jamais rappelée, me trouvant trop «oie blanche». Dans le roman, je suis sans doute, par la fiction, allée voir ce qui se serait passé si j'avais accepté ses avances.

٢) L'accident de Bernard :

Je n'ai pas eu connaissance d'un tel accident parmi les miens. J'avais d'abord fait mourir Bernard qui s'était noyé. Si j'avais gardé cette scène de noyade, il y aurait eu un lien avec ma vie parce que mon oncle Roger, le frère de mon père, s'est noyé à l'âge de 18 ans, quelques années avant ma naissance. J'en avais entendu parler souvent et cet événement tragique me

l'autobiographie tracées et redressées par Philippe Lejeune dans sa nouvelle théorie du *Pacte Autobiographique 2* en 2005.

L'autofiction, devenue un genre à part qui illustre les répliques des autobiographes «c'est moi et ce n'est pas moi», met en cause l'ancienne théorie de Philippe Lejeune du nom propre qui pourrait garantir l'identité narrative.[٧٤] Ce nouveau-né doit être soigneusement distingué des écrits à la première personne, où l'auteur feint d'entrer dans sa fiction.

C'est juste maintenant qu'on a le droit de répondre à la question qu'on s'est posée au début de l'étude : ***La Love*** est-il un roman autofictionnel ou une autobiographie romancée?

A vrai dire ***La Love*** remplit les conditions du récit autofictionnel plutôt qu'un texte autobiographique et surtout après les confirmations de l'auteure elle-même qui répondaient à nos questions avec beaucoup de franchise et de précision pour mettre nos premières démarches dans le parcours de sa vie et de ses pages sur la bonne piste.

Bref, vu que ***La Love*** est un récit dont auteur, narrateur et protagoniste partagent la même identité nominale et dont l'intitulé générique indique qu'il s'agit d'un roman, nous devons admettre que ce texte fait partie du nouveau genre forgé, théorisé et justifié par Serge Doubrovsky l'autofiction. Ce genre littéraire très particulier est devenu le synonyme du roman transparent ou de ***la ruse autobiographieque***.[٧٥]

[٧٤] - Voir Jacques DERRIDA, *Otobiographie. L'Enseignement de Nietzsche et la politique du nom propre.* éd. Galilée, 1984, p.47-48.

[٧٥] - Voir aussi Serge Doubrovsky. *Autobiographiques, de Corneille à Sartre, op. cit.*, pp.61-79.

autofictionnel, réside dans cette renaissance qui tisse, grâce à cette deuxième naissance, une toile de fond qui comporte les mêmes éléments mais vus différemment.

La ville de Rouyn, le quartier modeste, les parents, les copines de classe, le péché, l'église, la messe, le chum juif, l'école, les religieuses, l'amour platonique, les french kisses, les chansons d'amour anglaises, les acteurs français, le conflit arabo-israélien, les différents systèmes socio-politiques et socioculturels, le dialogue sourd des religions, les événements historiques et culturels... Tout, tout tresse les mêmes fils du même tapis social, culturel, idéologique et historique déjà dressé.

Sans chercher à s'éloigner de la vérité pour maquiller ou embellir le parcours du fleuve de sa vie qui ne s'écoulera jamais à contre-courant, l'auteur a réussi à faire renaître son adolescence pour la repartager avec ses amis et ses lecteurs lors de cette deuxième vie, si jamais le destin les avait empêchés de le faire lors de la première.

Et c'est là où on peut confirmer que ***La Love*** est une autobiographie romancée ou, pour être plus précis, puisque le genre littéraire existe, un livre autofictionnel. Sans essayer de coller une étiquette commune où apparaît le nom de l'autobiographie romancée, le roman autobiographique, le roman-clé ou les Mémoires littéraires etc., ce récit de souvenirs, plus ou moins déguisés, raconte un voyage dans l'univers intime d'une jeune fille canadienne. Il répond aux règles fondamentales de l'autofiction instaurées, prouvées et justifiées par Serge Doubrovsky en 2004 et à celles de

Conclusion

Louise Desjardins, dans sa précieuse tentative de roman autobiographique, dévoile ses premiers battementss de cœur, ses premières émotions et son premier amour. Elle nous présente un texte vibrant de tout ce qu'elle a vécu dans son adolescence tout en respectant le vrai cadre social, culturel, idéologique et même historique dans lequel se déroulaient la plupart des événements.

Ses personnages sont, presque tous, réels et représentent un exact reflet du monde des jeunes étouffés par les préjugés, les tabous et les obstacles de leur vieille société. Débordant de vitalité et d'énergie, les adolescents trouvent leur asile auprès de leur ***Love*** où la loi était bafouée, la répression violée et le châtiment refusé.

A travers sa seconde vie, L. Desjardins revit ses souvenirs intimes sur de longues pages de mémoires lointaines et récentes. Elle dévoile les secrets cachés à ses parents, ses amis, ses voisins, son entourage et surtout à son bien-aimé. Elle retrouve sa vie passée avec ses bons côtés, ses moments difficiles et ses petits détails.

Comme un acteur positif et actif à la fois, Louise Desjardins remet à son lecteur une grande partie de son esprit, sa conscience, ses sentiments. Elle revit avec lui, à différentes reprises, les mêmes expériences de son déjà-vécu. La grandeur de son roman, à la fois autobiographique et

Jovite, Sainte-Agathe et enfin Montréal est un voyage plutôt de l'adolescence à la jeunesse, pure et mûre, confirmé par les paroles de Claude : ***Bye bye Noranda. Je ne reviendrai plus,***[10] Elle commence à découvrir d'autres lieux, d'autres villes à vrai dire d'autres vies.

Le voyage de six mois en Europe de Paris à Rome passant par ***Avignon, Marseille, Aix-en-Provence, Milan, Venise*** surtout avec Olivier Thiers le petit copain français de Claude, enchante cette adolescente émerveillée qui crie de joie :

Je suis au ciel, en chair et en os, au cœur d'une page de roman.[11]

Et c'est ainsi que nous pouvons affirmer, enfin de compte, que le recours aux vrais noms de villes comme ***Montréal*** pour situer les événements, aux noms des rues comme ***Saint-Germain-des-Prés*** pour décorer le cadre narratif, aux noms des musées comme ***le musée du Louvre*** pour étaler une toile de fond historique, aux noms des cafés comme ***Le café de Paris*** pour déclencher les problématiques linguistiques, aux noms des foyers et couvents comme ***le foyer de Sainte-Marie*** pour faire entendre un dialogue de sourds entre les jeunes qui se moquent des confessions et les instructeurs religieux, etc. Tous ces éléments d'espaces vrais ont bien réussi à encadrer cette fiction spontanée.

---

[10] - *Ibid.*, p. 96.
[11] - *Ibid.*, p. 130.

Le lac de la Vieille, la Côte de Joannès etc., c'est la verdure, la nature sauvage, le paysage naturel et sentimental en pleine beauté.

E. Espaces urbains : voyage intellectuel.

Les noms des endroits qui se poursuivent dans la tête de Claude : ***Montcon, Vancouver, North Bay, Cochrane, et Timmins*** permettent à Claude de lancer la bombe socioculturelle qu'elle voulait faire éclater dès le début du roman : ***Les juifs, ça se mêle pas aux autres en amour. Ils gardent ça pour eux, entre eux, comme les catholiques.***[14]

Au bord du ***canal Rideau*** en face du ***parlement et près de la gare,*** un décor bien précis pour aborder le sujet délicat de l'indépendance du Québec et ***l'exploitation des Français par les Anglais.*** Un appel enthousiaste pour un équilibre politique à revendication précise.

Politique, culture, sentiments, nature vierge etc., tout se mélange pour rapprocher les idées libertines de Pierre-Paul de celles de Claude la jeune journaliste. Cette scène d'amour imaginée est bien dessinée par des traits référentiels juste pour dire que ***Le Québec devrait se séparer du Canada*** et que le Québec devrait être indépendant. Les jeunes réclamaient un «divorce heureux» en faveur de leur propre identité.

Le dernier voyage ***de Noranda à Montréal*** passant par ***Cadillac, Malartic, Val-d'Or, Louvicourt, Grand-Remous, Mont-Laurier, Saint-***

[14] - Louise Desjardins, *La Love, op. cit.*, p. 64.

Prenons comme exemple ***le stock-cars à Mc Watters*** où Eddy va surprendre Claude par son nouveau comportement de coureur de stock-cars séduisant mais vulgaire et rude.

Un autre exemple celui du ***cimetière de Noranda-Nord*** qui est le réel-fictionnel le plus flagrant de tout le roman. Il s'agit d'un vrai lieu qui est le cimetière; une vraie personne qui est l'auteure et enfin d'un deuxième personnage à la fois vraies et fictives puisqu'il existe mais il n'a pas le même prénom qu'en réalité. En effet ce n'était pas Eddy mais ***un petit délinquant qui avait l'habitude d'emmener les jeunes filles au cimetière pour les embrasser***[١٢]. Une vraie scène qui décrit une tentative de viol de pudeur d'une ***oie blanche***[١٣] mais poussée à l'extrémité de l'imagination du narrateur puisqu'elle ne s'est pas terminée de la même manière avec laquelle elle a été rédigée.

Dans le train, qui passe parmi les plus beaux sites naturels du monde à destination de Toronto, Claude a passé sa nuit d'amour et de tendresse avec Eddy pour goûter ***La Love*** que sa mère et sa société lui ont interdit pour de longues années.

La ***rivière Avon*** à Stratford est le décor extérieur tout indiqué pour une nuit hésitante entre la formation religieuse que Claude a reçue et son désir de faire l'amour avec son bien-aimé au bord de la rivière.

---

[١٢] - Louise Desjardins dans ses *courriels* échangés avec nous le 10/11/05.
[١٣] - Scène décrite en détails par Louise Desjardins à plusieurs reprises dans-ses *courriels* échangés avec nous le 02/11/05.

splendide.(...) La scène de l'indigestion est inventée et tout le reste de la soirée.[1]

D. Espaces ouverts : voyage naturel

J'ai toujours eu conscience d'être enfermée

dans des édifices très hauts. La verticalité me cernait dans

un sentiment d'emprisonnement et d'oppression (...)

Je passe beaucoup de temps hors de la ville.

C'est sauvage, le lac est très beau.

C'est merveilleux, j'y retrouve ma tranquillité.

Louise Desjardins.[2]

L. Desjardins emprunte du monde de la réalité les éléments spatiaux pour les faire glisser entre ses lignes et sur ses pages pour faire cette nouvelle «recette» magique d'autofiction. Même l'espace ouvert localise le personnage décrit et le caractérise moralement et physiquement d'une manière presque concrète.

[1] - Louise Desjardins dans ses *courriels* échangés avec nous le 03 10/05.
[2] - Louise Desjardins. «L'ouverture de l'espace». *op. cit.* p. 55.

Le petit appartement d'une pièce louée par Claude et qui se situe au ***2269 Maplewood,*** constitue enfin le début de la liberté totale, l'indépendance permanente et aussi le mûrissement de la fille presque vierge jusqu'à ce jour-là. Sa première vraie nuit de noce était avec son collègue Roger dans sa petite pièce, son studio et son vrai royaume de liberté. C'est là où elle se déshabille complètement de son éducation religieuse et de sa formation culturelle. C'est juste maintenant qu'elle se pose la question : pourquoi une œuvre de chair doit-elle être ***en mariage seulement?***

Le restaurant le Berkeley est un restaurant pour l'élite de la société, un restaurant étoilé dirait-on. André est un personnage vrai qui était fou d'amour de Louise et qui voulait à tout prix l'épouser. Vu qu'elle ne l'aimait pas, elle s'amusait à accepter de temps en temps ses invitations pour plaire à sa mère qui avait une grande admiration pour lui. L'auteure se souvient de tout, le menu, le repas, le vin, les assiettes en vraie porcelaine, le couvert en argent etc. Une scène chargée d'éléments réels mais qui se termine par une pure fiction d'une terrible indigestion. Le couple se sépare à la fin de la soirée une fois pour toute mais la scène vit au fond de l'âme de l'écrivaine qui ouvre son cœur au lecteur :

> ***Il était fou amoureux de moi. Mais moi je ne l'aimais pas, je ne sais trop pourquoi. Il m'avait emmenée dans un grand restaurant, le Berkely, justement le lieu est réel, et m'avait offert un repas***

la sœur aînée de Bernard ou plutôt de l'un de ses frères. Elle voulait inventer un accident qui pourrait mettre en relief la crédibilité de son roman sans recourir à un événement tragique réel. L'écrvaine n'a pas voulu s'inspirer de la mort de son oncle Roger, le frère de son père, qui s'est noyé à l'âge de 18 ans.

Le couvent de Sainte-Marie à Ottawa est le lieu de la censure intellectuelle à la perfection. La scène de la lecture nocturne dans les toilettes est une scène réelle gravée dans la mémoire de l'auteure. On lui a confisqué le roman Notre-Dame de Paris parce que les romans français étaient interdits par l'église. On y voit l'hypocrisie quand l'aumônier parle de mauvaises idées et des livres impurs. L'auteur n'oublie pas le clin d'œil de jeune fille : ***il*** (l'aumônier) ***a une blonde à Paris*** !

Notons bien que l'auteure se sert d'un endroit réel pour tirer ses flèches fictionnelles sur l'hypocrisie religieuse, culturelle et sociale.[٥٨]

La chambre de Madame Beauséjour[٥٩] est le meilleur endroit pour le départ vers une attaque personnelle contre les préjugés de l'ancienne société canadienne. Madame Beauséjour donne congé à Claude de sa chambre juste pour pouvoir aller à la messe et faire par la suite sa communion de tous les matins en paix. Pour cette dame, d'un certain âge, juste le fait de louer deux chambres chez elle à des jeunes de deux sexes différents la rend coupable à ses propres yeux et aux yeux de son Dieu.

---

[٥٨] - Dans ses *courriels* avec nous, Louise Desjardins complète l'histoire de l'aumônier qui est sorti du clergé pour épouser cette petite blonde.

[٥٩] - Notons le choix du nom fictif et ironique attribué à la propriétaire de la maison.

La vérité se trouve dans le vrai voyage à Ausable Chasm aux Etats-Unis, dans le petit motel, dans le petit déjeuner présenté par la serveuse, dans les nuits passées avec Eddy et surtout dans sa phrase à Claude ou plutôt à Louise : ***«C'est pas grave, je vais épouser «A.» et toi je te garderai comme maîtresse.»***[56] La fiction est toujours présente puisque le garçon était un confrère d'université et non pas Eddy son bien-aimé.

Le ***grand magasin*** de musique, lieu de la première rencontre entre le père et la mère d'Eddy, a servi d'un bon cadre religieux, culturel, artistique et social. Cette rencontre met en relief le modèle des femmes catholiques qui se convertissent, par amour, au judaïsme afin de pouvoir se marier avec des hommes juifs.

L'auteure démasque aussi la réaction agressive mais cachée contre cette communauté juive dans la ville canadienne. La mère de Claude est le meilleur exemple de la catholique pratiquante qui répète tout le temps les mêmes paroles que le curé de l'église :

seuls les vrais catholiques vont au ciel (...)

Hors de l'église, point de salut.[57]

Le lac Opasatika où tombe l'arbre sur la tête du frère Bernard, est un lieu réel ainsi que ***l'hôpital Youville.*** L'hôpital où Bernard a été hospitalisé est vrai et reste témoin jusqu'à nos jours. Par contre l'accident n'a jamais existé dans la réalité mais uniquement dans l'imagination de L. Desjardins,

[56] - Louise Desjardins, dans ses *courriels* échangés avec nous le 02 11 05.
[57] - Louise Desjardins, *La Love*, *op. cit.*, p. 21.

C. Espaces fermés : voyage sentimental

Espaces fermés, obscurs ou lumineux, tristes ou gais, vides ou pleins, chauds ou froids, matériels ou spirituels… tout joue sur la psychologie de l'écrivaine pour se référer à ces endroits de base et rédiger ces souvenirs romancés.

Notons par exemple les vrais noms de ***restaurants*** comme ***Radio Grill***, un des quatre restaurants chinois de la ville, qui sert de lieu de rencontre et de vie des jeunes au sous-sol de ***l'hôtel Radio***; le nom du club où les jeunes passent leurs soirées dansantes des vendredis comme le ***Teen Beat Club*** ; ***la salle de danse*** des ***Canadian corps*** où Eddy a emmené Claude à danser pour la première fois etc.

Le chalet de Sandra Dubreuil, qui se situe dans ***les bois***, est bien décrit pour dévoiler le souvenir du premier bal auquel Claude a assisté et surtout pour trouver l'occasion de critiquer les grosses fortunes de gros vendeurs de chars tels que le père de Sandra. Les détails de cet espace est d'une importance unique pour identifier un monde extrêmement riche face aux vrais citoyens de la ville extrêmement pauvres.

L'hôtel Noranda est là pour un autoportrait de l'auteure qui se décrit par sa propre plume et à travers ses propres yeux dans le miroir de cet espace fermé.

L'hôtel nowhere, qui sert de passage pour une nuit avec Eddy qui l'emmène aux Etats-Unis, représente le premier voyage hors de son pays.

Osisko et où loge la famille Dusseault, est la rue habitée par les classes riches comme celle des médecins.

Cette classe sociale est représentée par le père de Danielle Dusseault qui habite une maison, de deux étages ***sur le chemin de Trémoy, une rue très sélecte avec des grands arbres et de grosses maisons en bordure du lac Osisko***[illegible]. Le lieu et l'adresse c'est juste pour renforcer l'idée du grand écart qui existe entre les différentes couches sociales comme celle de la famille Ethier et la famille Dusseault.

La ***rue Mc Quaig,*** qui marque le dernier point avant l'arrivée au terminus de Rouyn, est gravée dans la mémoire de l'auteure. C'est là où elle a décidé de rompre avec Eddy qu'elle a surpris les mains dans les mains de sa copine de classe Sandra.

La ***2^e Avenue***, pleine de Polonais mariés avec des Canadiennes était la meilleure solution proposée par la maman de Claude pour l'éloigner d'Eddy le juif. Derrière cette plaque de la 2e Avenue se manifestent les préjugés canadiens sur la différence de religions, de langues et de mentalités. Cette mentalité culturelle a détruit un éventuel mariage mixte entre Claude et Eddy.

[illegible] - *Ibid.*, p. 57.

Prenons comme exemple le parcours bien détaillé du bus qui part de la ville de ***Rouyn*** pour arriver à Ottawa où la jeune Claude va s'installer pour ses nouvelles études et qui met dix heures de route. Le voyage est très bien décrit : le beau ***parc La Vérendrye***, le ***Grand-Remous*** pour un dîner en route, ***la rivière Gatineau*** admirée par la fenêtre du bus, les grands arbres de ***Maniwaki***, etc. Ce beau décor vrai et passionnant est, dirait-on, le parcours personnel et le voyage intérieur de l'âme de L. Desjardins. L'auteur quitte son adolescence pour entrer dans sa période formatrice.

La ville d'Ottawa, le terminus à la fois réel et symbolique représente le parcours des jeunes Canadiens, dans les années cinquante et soixante, qui se libéraient petit à petit de l'oppression. Ils ressentaient cette souffrance dans la vie de tous les jours sur tous les plans notamment sur le plan intellectuel.

De nouveau ***la grande ville de Montréal***, que Desjardins s'amuse de temps en temps à l'appeler la ***Jungle montréalaise***, constitue un cimetière de secrets canadiens. Sandra lors de sa relation avec Eddy tombe enceinte. Sa mère refuse le bébé et envoie Sandra à Montréal pour un accouchement clandestin. C'est là où le péché sera enterré.

B. Rues parcourues

Les rues renforcent aussi cette dimension de réel et de biographie dans le roman. La rue ***Trémoy***, qui ne se trouve pas loin du beau ***Lac***

A. Villes et témoins

La ville de Noranda, la ville natale de l'écrivaine, est le premier endroit qui nous accueille dès la première page où ***le gaz de la mine envahit le ciel.***[61] Cette ville modeste qui regroupe quelques communautés, quelques religions et plusieurs idéologies est une référence réelle au vécu de l'écrivaine. Les noms des villes croisées lors du parcours de vie de L. Desjardins se suivent :

La ville de Rouyn, où se trouve le couvent du Saint-Esprit, est la vieille maison où Claude a passé ses premières années d'études. Dans cette cité pétrie de traditions et d'interdictions, on ne peut pas espérer se libérer des traditions tout simplement en refermant les volets du passé ou en affirmant l'existence de soi-même. On ne peut pas ouvrir de nouvelles fenêtres sur la vie sans entraves ni contraintes. La ville modeste et bien enfermée sur elle-même, le quartier moyen replié sur ses curieux habitants qui ne voient même pas le lac Osisko à travers leurs fenêtres. la maison de Claude qui se situe loin du centre ville etc. Tous ces éléments servent à encadrer la souffrance morale des jeunes qui cherchent un endroit relativement plus ouvert.

En effet, les vrais noms confirment la dimension véridique du texte et les aspects réels gravés dans la mémoire de l'auteure. Ces quartiers jettent la lumière sur la vie sociale des habitants du quartier, les coutumes, les traditions et surtout les mentalités.

---

[61] - Louise Desjardins, *La Love, op. cit.*, p. 9.

personnalité de l'auteure, révéler sa psychologie dans son univers très intime par un moyen très simple que Bachelard appelle la «topo-analyse» qui ***étudie psychologiquement et intimement les sites de sa*** (de l'auteur) ***vie intime.***[٥٣]

La romancière a fait le tri de ses souvenirs avant de faire le choix de ses endroits. Elle n'a pas essayé de réutiliser la totalité de l'espace référentiel. Les villes cosmopolites sont toujours les mêmes mais les indications spatiales diffèrent selon le moral de l'auteure ainsi que son état d'âme. La mémoire capte l'espace et l'âme capte les souvenirs affectifs. Les champs s'élargissent et l'espace change selon l'âge de l'écrivaine ainsi que les différentes étapes de sa vie privée. L'enfant grandit et quitte l'école ainsi que la maison familiale. Ensuite, l'auteure dit adieu à sa ville natale avec ses rues et ses espaces fermés bien décrits. Enfin, elle s'ouvre sur le plus grand espace des jeunes celui de l'Europe avec tous ses plaisirs et ses passions. Cette ouverture d'espace ainsi que ce long parcours sentimental, intellectuel et professionnel situé dans un cadre extérieur et intérieur pourraient être classer sous cinq rubriques :

A. Villes et témoins.
B. Rues parcourues.
C. Espaces fermés : voyage sentimental.
D. Espaces ouverts : voyage naturel.
E. Espaces urbains : voyage intellectuel.

---
[٥٣] - Gaston Bachelard, *Poétiques de l'espace*, Paris, P.U.F., 1957, p. 27.

de la mort de la maman d'Eddy. Cette scène constitue l'apogée du mélange et du mixage magique entre la réalité et la fiction dans le roman.

Notons bien que les scènes s'entrecroisent et s'entremêlent à tel point que l'auteure arrive à peine à se masquer.

٣. Evénements fictionnels et lieux réels

Rouyn-Noranda est un endroit où n'existe aucune barrière :

pas de clôtures, l'horizon est vaste,

le ciel est vaste, les rues sont larges, les maisons sont basses.

Un espace physique qui favorise l'espace mental.

Louise Desjardins.[٥٢]

Les événements créent le cadre général dans lequel se déroule l'histoire de la jeune Canadienne. Ils constituent l'étoffe authentique de sa robe usée mais recousue avec beaucoup d'habilité à tel point qu'on arrive à peine à distinguer le passé du présent, le réel du fictif et la pure autobiographie de l'autobiographie romancée. Les lieux cités sous formes de noms de ville, de quartiers, de rues, de restaurants... forment la toile du fond d'un tableau socioculturel à couleur vive, voire flagrante. L'ensemble de ces lieux forme un «espace» dans lequel se déroule l'action du roman. L'étude de l'espace dans ***La Love*** est destinée uniquement à compléter la

[٥٢] - Louise Desjardins. «L'ouverture de l'espace» in *Revue Arcade*, automne 1992, p. 51.

pieds de l'Europe jusqu'à Jérusalem en acte de soumission à Dieu, signe de croyance et de pèlerinage spirituel.

De même, l'allusion à l'âge de Claude met l'accent sur le côté réel de la biographie de Louise pour dévoiler l'auteure. Celle-ci fête ***Noël*** en Noranda en pleine famille. Elle n'oublie pas de laisser le lecteur regarder, à travers le trou de la clé de la porte du temps, les secrets intimes de sa famille. La pratique des coutumes et des traditions, qui remontent à très loin dans l'histoire culturelle et religieuse des européens, existe toujours au sein de sa vie familiale et sociale. Même ses amies, Danielle et Yvonne sont parties, l'une à Montréal et l'autre en Floride, pour passer Noël avec la famille pour mettre en relief cette tradition religieuse et sociale qui existe jusqu'à nos jours.

Les grandes fêtes des ***Pâques*** passées à Ottawa loin de la famille représentent le début de l'indépendance personnelle de Claude déjà lancée depuis quelques années.

La journée internationale de la ***fête du travail*** trouve aussi sa place dans la proposition d'Olivier d'emmener Claude chez les parents de celle-ci en voiture pour passer les congés auprès de sa famille canadienne-française de souche.

Les ***fleurs blanches de Muguet*** offertes par les gens dans les rues, aux cafés et surtout entre les amis donnent beaucoup de signes véridiques au récit. Ces fleurs emmènent dans cet emballage parfumé une histoire fictive

contre les Anglais.[41] C'est la raison pour laquelle les sorties de Claude, la jeune canadienne catholique, avec Eddy, le jeune anglais juif, sont restées un secret entre les deux amoureux. Ce qui prouve la haine qu'éprouvaient les indépendantistes catholiques à l'égard des Anglais juifs.

La politique française est critiquée par Jacques, le père d'Olivier, lors du dîner offert à Claude de passage à Aix-en-Provence. Il critique les différents partis : ***les gaullistes, les communistes, les socialistes***. En effet, il est ***anarchiste.*** Claude, à son tour, profite de l'occasion de la présence d'une personne pareille sur ses pages pour critiquer ceux qui prétendent être révolutionnaires et pauvres et qui font des fortunes sur le dos de leurs faux principes. ***Parti Libéral ou parti de l'Union Nationale***, d'après Claude, ce sont les partis des riches.

٢. Evénements socioculturels

Le jour de l'anniversaire de Claude coïncide avec la grande fête religieuse ***La Fête des Rois***. C'est une fête religieuse traditionnelle où la famille et les amis se rassemblent autour d'une galette à l'intérieur de laquelle est cachée une fève signe de bonheur pour la personne qui l'aura dans sa part de pâte. Le jour où Claude fête ses ***sweet sixteen*** elle devient la reine des Rois parce qu'elle trouve la fève magique dans sa galette. En effet, cette fête rappelle l'histoire des trois rois croyants qui sont partis à

[41] - *Ibid.*, p. 102.

pas mal de pays dans les quatre coins du monde etc., tous ces aspects ont été évoqués par Claude et son copain André.

Le vrai film ***Exodus*** de Paul Newman, auquel les deux jeunes ont assisté au cinéma Paramount, n'est en effet qu'un prétexte logique pour aborder ce genre de problèmes politiques. L'avis personnel de l'auteure a été mis dans la bouche de l'acteur qui ***exhorte les Arabes à vivre en harmonie avec les juifs.***[*]

Parmi les dates, les plus importantes et les plus signifiantes du roman, glissées par l'auteure pour dévoiler une réalité politique et sociale, c'est le jour de la mort du président Kennedy. L'attentat du président américain ***John Kennedy*** est ressuscité par une scène télévisée où «Jackie» son épouse, avec son tailleur tâché de sang, est l'événement le plus important annoncé par Tante Laura. Claude «dévoreuse» de nouvelles et d'informations trouve sa consolation auprès de la revue ***Paris match.***

Les monstrueuses guerres américaines contre les Vietnamiens restent toujours vivantes dans la mémoire de l'humanité et surtout dans celle de L. Desjardins à tel point qu'elle signale les films ***Hiroshima mon amour*** et ***Les quatre cents coups*** lors d'une soirée solitaire chez ses parents devant la télévision.

Le mouvement nationaliste est représenté par les «gars» de la ***revue Mots et Cris.*** Ces jeunes barbus, poilus et rassemblés autour de la bière pour des corrections d'articles sur le nationalisme ***sont pompés à l'os***

[*] - *Ibid.*, p. 86.

Dans la glace du temps

L'objectif est de célébrer un homme certes,

mais surtout une époque,

un pays et une certaine conception

du monde et de l'humanité

Nathalie Gouiffès.[٤٧]

Les événements historiques, culturels et socio-politiques jouent un rôle référentiel très important dans le roman autobiographique aussi bien que dans le roman autofictionnel. Evoquer quelques événements réels dans le roman c'est localiser et confirmer l'aspect véridique du récit ou de la narration.[٤٨] Afin de rédiger un souvenir personnel dans un cadre originel, historique soit-il ou même social, L. Desjardins évoque beaucoup d'événements réels versés dans des moules fictionnels.

١. Evénements historiques

Le conflit entre les Palestiniens et les Israéliens, ***les Arabes et les juifs,***[٤٩] la position des Nations Unies face à ce problème qui a bouleversé

---

[٤٧] - Nathalie Gouiffès. *Le Biographique*. éd. Magnard. Paris. 2001. p. 13.

[٤٨] - Rappelons-nous le roman très célèbre *Davinci Code*. éd. Pocket. 2003. traduit en plusieurs langues et vendu à des chiffres qui ont dépassé les millions de loin. L'écrivain Dan Brown a bien réussi à mélanger la vérité religieuse et la fiction littéraire. IL est arrivé, à partir de quelques données de bases historiques très solides, à faire ce bouleversement de dogmes religieux et de principes historiques auprès de son lecteur par le biais de son imagination très fertile.

[٤٩] - Louise Desjardins, *La Love*. *op. cit.*, pp. 86-87.

- Ou enfin pour se rappeler avec ses lecteurs et ses compatriotes du divorce heureux qui a eu lieu à la fin du siècle entre les Canadiens anglophones et francophones?

L'indépendance me laisse perplexe. Les gars sont pompés à l'os contre les Anglais[٤٩].

Personnellement; nous pensons à une réponse beaucoup plus simple : Eddy était un juif anglophone qui suivait mal les longues conversations menées avec ses collègues et ses copains canadiens purement francophones. Pour bien s'exprimer, il était obligé de chercher des mots dans sa langue maternelle. Pour mettre en relief la véracité des dialogues; l'auteure a opté pour un emprunt clair et net de certains termes anglais versés dans des moules intertextuels bien précis tels que: ***La volks, thank you; baby; ok; party; see you; screws-drivers; pizza all dressed; un kick; son woman's, sweet sixteen, etc.***

En effet; malgré la simplicité des termes anglais utilisés dans le texte français; le lecteur francophone pourrait tomber dans certaines zones opaques avant d'arriver à décoder le message anglophone transmis à travers des termes purement anglais ou déformés de l'anglais ou même forgés par l'auteure comme nous venons de le signaler.

[٤٩] - *Ibid.* p. 102.

Les moules dans lesquels le roman de L. Desjardins coule sont un mélange de termes anglais et français. Le dialecte anglais croise au bout d'un long chemin bien déterminé en langue française quelques scènes dialoguées. Ce mixage est un miroir qui reflète la situation d'un Canada bilingue à l'époque. Mais pourquoi l'auteure a eu recours à un tel procédé?

- Est-ce pour ajouter une touche réelle au dialogue fictionnel?

- ***Come on; baby; don't cry***[42].

- Est-ce pour étaler ses compétences linguistiques anglophones par le biais d'un un roman littéraire à destination francophone?

-You have a room for tonight?

- I'll see.

-Well, you can have my appartement if you want[43].

- Est-ce pour donner l'impression de parler une seule langue tout au long d'une vie rédigée sur ses papiers?

- ***Je vais à un party chez Nicole Gauthier.***[44]
- ***C'est pas grave; you're gonna see***[45].

---

[42] - Louise Desjardins, *La Love*, *op.cit.*, p. 153.
[43] - Louise Desjardins, *La Love*, *op. cit.* p. 139.
[44] - *Ibid.* p. 23.
[45] - *Ibid.* p. 96.

opposées et qui représentent deux cultures, deux éducations, deux atmosphères, deux façons de vivre enfin deux classes tout à fait contradictoires au sein de la même société canadienne.

Le docteur juif de Westmount, ancien témoin de l'ancienne société, a osé passer à la jeune fille des pilules de contraception sans certificat de mariage selon la loi à l'époque. Il a violé la loi juridique et morale avec un regard fixe et une conscience tranquille. La loi à l'époque était celle du clergé qui agissait comme autorité suprême en matière d'éducation. On a appelé cette période la grande noirceur. [٣٩]

La grosse voisine ***madame Turner et Ronnie,*** [٤٠] parmi d'autres personnages, bien-sûr, sont là pour compléter les ingrédients d'une bonne recette d'un grand repas copieux où la fiction est présentée sur le grand plateau argenté de la vérité.

II – Intertextualité et sociabilité

L'intertextualité est un moyen d'élargir la notion de texte clos,

(...) penser l'extériorité du texte sans renoncer à sa clôture.

Sophie Rabau [٤١].

[٣٩] - Cf. Guy Rocher, «Les modèles et le statut de la femme canadienne-française» in *Revue internationale des sciences sociales*, vol. 14, no. 1, 1962, pp. 56178.

[٤٠] - Ronnie est le seul vrai prénom qui existe dans tout le roman. C'est le voisin de Louise Desjardins qui jouait avec elle au base-ball. C'est un vrai ami d'enfance à Louise et à son frère Coco.

[٤١] - Sophie Rabau, L'intertextualité, Paris, GF Flammarion, 2002, p. 23.

les toilettes est très significatif. Le responsable l'oblige à se confesser et confisque le livre, qui pour lui était le péché d'un récit impur. Par gentillesse, il décide de ne pas prévenir les parents de Claude ni de la renvoyer du couvent La scène reste gravée dans la mémoire de l'auteure :

Cette scène est réelle. Presque toutes les nuits, quand j'étais pensionnaire, j'allais lire dans les toilettes (...) les romans interdits par l'Eglise.(...) L'aumônier a su que j'avais lu Notre-Dame de Paris et il m'a confisqué le livre (...) Il est par la suite sorti du clergé et a épousé cette amie dont Claude parle dans le roman.[٢٨]. :

Guidée par d'autres personnages qu'on croise à peine dans le roman comme: sœur ***Dorothé-de-la-Passion***, les ***nouveaux professeurs*** au couvent Sainte-Marie à Ottawa qui la préparent à une nouvelle vie intellectuelle et politique, ***Annie*** la confidente et la copine de dortoir de cent lits à Sainte-Marie, ***Claude,*** la correspondante en France qui lui passe tous les romans français qu'elle demande. Tous ces gens représentent des personnages secondaires mais à rôle primordial dans le déroulement de l'action et de la vie de la jeune Claude.

Soulignons aussi la présence de ***Madame Beauséjour***, femme très pieuse qui héberge Claude et qui va trois fois par jour à la messe de l'église. Elle est là pour mettre en contradiction flagrante le modèle de femmes absorbées par la religion et celui des femmes mondaines attirées par la vraie joie de vivre telle que ***madame Gracia*** la blonde divorcée et la nouvelle propriétaire de la chambre de Claude. Deux maisons tout à fait

---

[٢٨] - Louise Desjardins dans ses *courriels* échangés avec nous le 05/09/05.

cadet, on sent à peine leur présence. Ils sont interpellés par l'auteure pour donner une information ou compléter le cadre d'une histoire inventée d'une pure fiction. C'est rare quand on les voit ensemble sauf lors d'un repas exceptionnel qui sert en tant qu'outil littéraire à décrire le comportement des membres «modèle-type» de familles canadiennes à Noranda.

Tante Laura qui parle bien l'anglais et qui a beaucoup d'amis juifs très riches est un mélange de deux tantes réelles : Pauline et Anne-Marie. Son existence sert à signaler un petit côté intellectuel dans la famille. Pour Claude c'est la tante qui sait tout.

André Savard, Nicole Ghautier, Gerry Lalonde, Yvonne Théroux, Elie Boucovetsky : personnages qui surgissent sur scène juste pour compléter les décors nécessaires pour les sorties et les soirées musicales avec les copains et les copines.

D'autres personnalités, toujours secondaires, jouent le rôle du représentant de la censure sociale sur la vie intellectuelle à l'époque :

Sœur ***Jean-du-Tabernacle***, qui joue le rôle du censeur religieux au couvent, interdit la lecture des romans de libres penseurs qui contiennent selon ses convictions des ***scènes impures***. Cette interdiction a poussé Claude à insister à poursuivre plus tard des études universitaires en lettres pour tout lire.

Le dialogue entre Claude et l'***aumônier*** de l'école qui l'a convoquée à cause du livre de Madame Bovary que ***la sœur surveillante*** a trouvé dans

Pour un auto-portrait, qui pourrait être le mieux placé pour remplir une tâche pareille si ce n'est pas la mère de l'auteure :

Je ne suis pas à la hauteur de l'amour. Ma mère me l'a bien dit, c'est à cause de mes lunettes,à cause de mes cheveux raides, de mes ongles rongés.[٢٦]

Le père, simple fonctionnaire dans les bois d'Abitibi, personnage dur et sévère, n'apparaît pas sur la scène de la seconde vie de l'auteure sauf quand elle a besoin de raconter un secret qui ne pourra pas être démasqué tout seul. La scène de la salle de bain à titre d'exemple est jouée entre le père et la fille. Celle-ci le fuit pour s'enfermer dans sa chambre après avoir pris son ***laxatif*** puissant pour un avortement clandestin. Elle se sert de la présence du père pour raconter ses douleurs et sa souffrance qui ont duré une nuit complète.

Le père est parfois présent pour d'autres raisons. Pour l'aider par exemple à mêler la réalité à la fiction dans quelques scènes comme celle de l'accident, ***de pure fiction***[٢٧], qui a eu lieu à son frère ***Bernard*** dans les bois. Accident douloureux raconté par le père mais qui n'est jamais arrivé à son fils qui est devenu plus tard le grand musicien canadien Richard Desjardins.

Quant aux ***frères : Jacques,*** dit ***Coco,*** le frère méchant, ***Bernard*** le frère sage, ***Lucien,*** dit ***Lulu,*** le frère préféré, ***Maurice,*** dit ***Momo,*** le bébé

---

[٢٦] - *Ibid.* p. 108.
[٢٧] - Louise Desjardins dans ses *courriels* le 02 11 05

D'autres personnages sont là témoins d'une communauté extrêmement riche: celle des commerçants représentés par ***Mme de Dubreuil*** de ***qui on ne voit que les bagues en diamants***. C'est la maman de Sandra Dubreuil l'amie de Claude et sa consœur d'école secondaire. La famille habite une maison dont les murs sont en «***faux nutty pine***», les meubles en fer forgé et les miroirs fumés en signe de richesse et de prospérité de cette classe sociale. En fait, ces noms révèlent une grande réalité biographique sur la composition de la société canadienne dans les années cinquante et soixante.

Certains noms connus comme réels dans les milieux juifs, comme les ***Goldstein*** les parents de Eddy, représentent les témoins de tous les sous-entendus qui circulent sur l'extrême richesse des commerçants juifs dans le monde entier. ***La mère, Madame Goldstein,*** est une juive d'origine russe mais qui ne va jamais à la synagogue. ***Le père, Monsieur Goldstein,*** est un commerçant et propriétaire d'un grand magasin de musique.

Quant aux ***parents de Claude***, ils sont présents quand elle en a besoin. ***La maman poule*** reste à la maison pour le ménage, la cuisine et l'éducation des enfants. Les proverbes lancés à droite et à gauche, tout le long de la narration, sont mis dans la bouche de cette sage mère. D'ailleurs elle est juste là pour jouer ce rôle de porte-parole de l'auteure dans ses pages. Abordant un thème religieux par exemple, elle souhaite que tous les ***gens soient catholiques et par-dessus le marché Français***. Parlant du bon foyer elle rappelle à sa fille que ***qui prend mari prend pays.***[74]

---

[74] - *Ibid.*, p. 91.

genre de personnages secondaires dans le roman ***La Love*** qui se concentre uniquement sur la vie et les souvenirs de Louise Desjardins.

Prenons comme exemple ***Danielle Dusseault***, l'amie de Claude, dont la présence sert juste à montrer les moments difficiles par lesquels passe la jeune amoureuse. Son déchirement intérieur, sa souffrance et sa dignité blessée par Eddy qui l'a trompée avec sa copine de classe Sandra, ne pouvaient être exprimées qu'à travers les dialogues courts mais significatifs entre les deux copines :

- Tu devais y parler, y voit pus Sandre pantoute. Y l'a laissée pour de bon.[٣٣]

D'autre part le narrateur n'hésite pas à faire allusion aux noms des copines de classes en signalant leur liberté et leurs relations sexuelles complètement interdites par les parents et surtout par la société. Ces copines sont là sur les pages et font une partie intégrale du récit pour décrire le monde innocent de l'auteure en revanche du monde diabolique de certaines filles de classe. En effet, c'est la société canadienne qui est visée :

Des filles plus âgées que moi parlent haut et fort dans ce restaurant. Sandra Dubreuil, entre autres, raconte en détails ses expériences amoureuses avec un sans-gêne qui m'attire beaucoup. Ses discours sur les French kisses et les 69 m'intéressent bien plus que les sermons du curé.[٣٤]

---

[٣٣] - Louise Desjardins, *La Love, op. cit.*, **p. 88.**
[٣٤] - *Ibid.*, pp. 9-10.

La voix angélique de ***Doris Day*** dans sa belle chanson ***Que sera sera***, la musique de ***Rachmaninov*** dans son célèbre Polichinelle, le grand chanteur américain ***Elvis Presley*** avec ses boucles de cheveux en mèches noirs sur son front et sa veste en cuir noire, Mme Bovary, le roman de Delly offert à l'occasion de son anniversaire, ***Moïse et Ben Hur,*** Le Rouge et le Noir de ***Stendhal***, La Méditation de Thaïs aimée par le père, le slow chaud sur la musique de la chanson de ***Paul Anka*** «You are my destiny», ***Simone de Beauvoir, Jean-Paul Sartre, Juliette Gréco, Casanova, Don Juan*** etc., tous ces personnages sont là, en chair et en os, pour revivre leur passé avec l'auteure et le lecteur.

C. Personnages extradiégétiques

> ***Tous les noms des amis sont changés et leurs personnages des mélanges de véritables amis que j'ai eus.***
>
> Louise Desjardins.[21]

D'après Gérard Genette[22] la présence de ce genre de personnages dans le roman sert à compléter le cadre dans lequel se déroule l'action. Informer le lecteur sur plus de détails sur le caractère du personnage principal, décrire un portrait moral ou physique, mettre sur leur bouche ce qui se cache au fond de l'âme de l'auteure, s'en servir comme des comparses de la scène principale etc. Tel est en effet le rôle qu'a joué ce

[21] - Louise Desjardins dans ses *courriels* échangés avec nous. le 30 08 05.
[22] - Pour plus de détails voir Gérard Genette, *Figures III*, Paris, ed. du seuil, 1972.

Un peu plus loin l'écrivaine confesse son admiration pour l'acteur américain le plus séduisant et le plus romantique aux yeux des jeunes européens ***James Dean :***

Il me fait penser à James Deane quand il est amoureux de Nathalie Wood et qu'il n'en laisse rien paraître sur son visage.[27]

Fascinée par ***Paul Newman***, l'auteur se prend pour ***Eva Marie Saint*** dans le film américain Exodus :

On va voir Exodus au Paramount (...) ***Je suis fascinée par le beau Paul Newman : il a les mêmes yeux qu'Eddy. Je me prends pour Eva Marie Saint, en moins platine. J'imagine que, comme elle, j'ose embrasser mon beau juif à l'orée de la terre promise.***[28]

L'auteur fait allusion rapide et significative au film ***The man with the golden arm*** où ***Frank Sinatra*** ne fait que ***jouer aux cartes et se piquer de l'héroïne.***[29]

Othello et Désdemone de ***Shakspeare*** trouvent leur écho aussi dans la mémoire de notre écrivain :

Désdemone est vêtue de rouge et Othello est tout noir.(...) ***Je sens que l'amour souffle à l'oreille de la mort.***[30]

---

[27] - *Ibid.*, p. 60.
[28] - *Ibid.*, p. 85.
[29] - *Ibid.*, p. 51.
[30] - *Ibid.* p. 61.

Il me fait penser à Eddy[٢٥]

Ce personnage souvent présent mais jamais absent est le personnage clé autour duquel tourne une autobiographie complète, celle de Louise Desjardins dans son état de ***Love.***

B. Personnages historiques

Les personnages qui ont joué un rôle important dans l'histoire de l'humanité tout entière sur des plans tout à fait différents, sont restés gravés au fond de la mémoire et de l'âme de l'auteur. L'auteure les mentionne sous formes de souvenirs qu'elle a choisis de dévoiler. Les grands acteurs des années cinquante qui ont enchanté la vie de milliers de spectateurs et d'auditeurs par leurs films et leurs chansons d'amour surgissent sur scène pour nous donner beaucoup de nostalgie à ces moments fabuleux :

Grace Kelly, symbole de beauté et de féminité, l'adorée des jeunes à l'époque se fait imiter par Claude dans ses gestes et son comportement :

Il me fait un sourire et on décide de se promener le long de la rivière. Je garde toujours sa main dans la mienne, quand on traverse les petits ponts je me prends pour Grace Kelly dans The Swan.[٢٦]

[٢٥] - *Ibid.*, p.138.
[٢٦] - *Ibid.*, p. 61.

- dans des portraits physiques et moraux décrits par Claude à chaque fois il est mentionné par cette jeune amoureuse :

Son visage m'arrive dans le halo de ma myopie : cheveux noirs gominés, yeux bleus profonds derrière de petites lunettes de métal, nez judaïque, bouche sensuelle, sourire d'acteur. Tous les mots qu'il dit sonnent comme des mots d'amour. Ses grandes mains effilées virevoltent, dessinant le contour de ses phrases.[21]

- dans des comparaisons établies dans son imagination entre lui et les autres garçons :

Je n'arrive vraiment pas à le (André) ***trouver de mon goût même si tout le monde dit qu'il est correct (…) et je ne peux m'empêcher de le trouver petit, baveux, pincé. Je le compare à Eddy, c'est plus fort que moi.***[22]

- dans des pensées très fortes d'amour propre et d'amour sentimental :

J'aime Eddy, je vais toujours l'aimer[23]

- dans des coups de fil qui lui font penser à lui :

J'aimerais bien qu'Eddy m'appelle.[24]

---

[21] - *Ibid.*, p. 60.
[22] - *Ibid.*, p. 84.
[23] - *Ibid.*, p. 99.
[24] - *Ibid.*, p. 104.

personnage principal, personnages historiques et personnages extradiégétiques.

A. Personnage principal

Revenons aux différentes théories des critiques littéraires qui parlent du triangle auteur-narrateur-protagoniste qui pourraient être appliquées sur Claude Ethier pour dévoiler Louise Desjardins.[18] Notons que Eddy Goldstein est un personnage qui est placé au rang de héros sur scène pourtant ***il est une résolution de garçons***[19] que l'auteure a réellement connus.

Eddy est présent tout le temps :

- dans ses dialogues uniquement avec Claude et ce tout le long du roman :

- Viens… on va y aller à pied. Je bégaye un peu.

- Pourquoi, mon char n'est pas assez belle?

- Non, c'est pas ça, mais ma mère veut pas que j'aille en auto avec un gars.[20]

[18] - Evénements confirmés dans les correspondances de l'auteur avec nous le 17/08/05.2005.
[19] Louise Desjardins, *courriels* échangés avec nous le 30/08/05.
[20] - Louise Desjardins, *La Love*, *op. cit.*, p. 17.

Références au réel : miroirs brisés et intertextualité

Dès les premières pages du roman le réel se manifeste sous forme de noms de rues, de quartiers, de villes, de pays et surtout de noms propres des célébrités. Le récit et les événements sont situés dans le cadre historique et culturel réel. Le déjà vécu est là :

I - Un clin d'œil au temps écoulé

La Love qui raconte la vie intime d'une jeune fille, ses amis, son entourage et surtout sa société, est écrit à la première personne. Le narrateur, le protagoniste et l'auteur se joignent sous un même pseudonyme: Claude Ethier. Ce ***dédoublement du nom, qui ne change rien à l'identité***[iv] de l'écrivain classe déjà le récit sur «l'étagère» de l'autofiction et non pas sur celui de l'autobiographie. Ce pseudonyme choisi exprès par l'auteure représente une porte «coupe-feu» qui la protège, elle, ses amis et les homologues réels aux personnages qui ont contribué au déroulement de l'action dans la vie réelle ainsi que dans le roman fictionnel. Pourtant, cela n'empêche que les personnages historiques, les événements réels et les endroits vrais soient présents sur scène.

Les innombrables personnages que Claude a rencontrés dans le parcours de sa jeunesse pourraient être classés sous trois rubriques :

[iv] - Philippe Lejeune. *Le pacte autobiographique*, Paris, éd. du Seuil, coll. «Poétique», 1986 , p. 24.

Claude Ethier, est la protagoniste qui traduit l'existence d'une vie humaine en mots. Elle est le témoin vivant d'une société bourrée de préjugés, de coutumes et de traditions usés. Elle représente une tranche sociale qui formait une couche parmi d'autres à l'époque. C'est là où la biographie romancée baptisée actuellement «biofiction» se métamorphose en personnage. Le cadre narratif épouse celui de la biographie afin de ressusciter le passé des individus déjà rencontrés d'où la confusion du réel et du fictionnel dans le célèbre roman ***La Love.***

La jeune Claude Ethier, adolescente de 14-15 ans,[١١] avec ses lunettes rondes et ses yeux bruns, se trouve devant son prince charmant Eddy Goldstein. Un beau grand six-pieds comme elle aime le décrire à ses copines de classe. Malgré les interdictions de la société canadienne dans les années cinquante, elle décide de vivre les plus beaux moments de son adolescence. Elle rêve de recueillir les fruits de «La Love» derrière le dos de ses parents et de ses frères. Franchir le seuil des tabous et des préjugés pour les beaux yeux de son cavalier juif, qui parlait à peine sa langue maternelle, était le point faible pour le départ le plus fort d'une romancière qui a tout gardé au fond de sa mémoire et de son âme. Un jardin secret vient d'ouvrir ses portails devant tous les lecteurs dans toutes les langues. Ne nous fait-il- pas penser à nos petits coins dans nos propres jardins?

[١١] - L'auteure a essayé à tout prix de cacher son âge lors de la narration. Il a été mentionné une seule fois à l'occasion de la fête familiale organisée à ses « sweet sixteen » au début du roman à la page 53.

autobiographique avec le grand critique Philippe Lejeune ni avec le grand public de lecteurs, raconte sa propre vie de jeune adolescente. A la troisième lecture, juste par curiosité, nous sommes entrés en contact direct avec l'auteure qui nous a confirmé que son roman ***La Love*** est un mélange de réalités et de fictions !

Pour nous, ça change tout, même la piste de départ ! Est-ce que nous aborderons le roman en tant qu'une autobiographie romancée, un roman autoficionnel, des Mémoires littéraires, un roman-clé ou une autobiographie fictionnelle? Difficile de trouver une réponse précise pour le moment. Voyons d'abord le contenu de ces «confessions.»

Premier amour, premier désir

Son premier amour, Eddy Goldstein,

un juif anglophone dont Claude s'éprend

malgré les réticences de sa mère,

la fera jouir et souffrir comme

seul un premier amour

passionnel peut le faire.

Marie-Paule Villeneuve.[12]

---

[12] - Marie-Paule Villeneuve, « Dans La Love, Louise Desjardins chante l'amour, la souffrance et l'isolement avec chaleur et optimisme » in *Le Droit*, Ottawa-Hull, samedi 28 août, 1993, p.5.

la love,

c'est ce qu'on voit au cinéma,

et qui s'exprime par des gestes plus osés.

Gilles Marcotte.[13]

La situation bilingue du lecteur canadien: à la fois francophone et anglophone: pourrait justifier le choix d'un tel titre. Une locution pareille formée d'un déterminant français : ***La*** et d'un nom anglais : ***Love*** attire l'attention de l'éditeur bilingue et surtout celle du lecteur à double culture

Il nous semble que le choix du titre est la première preuve de cette situation linguistique et culturelle très particulière. Il reflète une autre réalité autobiographique qui est celle de la vie des jeunes canadiens à l'époque. En effet ce n'est pas l'amour réservé à la famille, au mariage ni à Dieu. C'est ***La Love*** des jeunes qu'on voit projeté sur le grand écran au cinéma avec ses expressions et ses gestes audacieux.

A la première lecture de ce portrait d'époque on est sûr et certain que ce qu'on a dans les mains et sous les yeux est une pure autobiographie de Louise Desjardins cachée sous le nom de Claude Ethier.[14] A la deuxième lecture, on situe les événements dans leur cadre historique et on est de plus en plus convaincu que l'écrivaine, même sans signer son ***pacte***

[13] - Gilles Marcotte. « Trois jeunes romans, inégaux » in *L'Actualité*. 1er déc. 1993. p. 90.
[14] - Claude Ethier est le personnage principal de ce roman. Ce personnage est à la fois le narrateur, le protagoniste et l'auteur.

secteurs prose et Prix du Public, Louise Desjardins aborde les problèmes de l'univers linguistique franco-anglais, ceux de la politique européenne à travers les soucis et les expériences, plus ou moins mûres, des adolescents. Langage simple, style clair, paroles enfantines, expressions familières, accent de la ville natale de Rouyn-Noranda, ce genre «d'autobiographie» a suscité notre curiosité ainsi que celle du grand public de lecteurs qui n'ont pas réussi à relever la part de vérité ni de fiction dans ce roman autobiographique. Cette «adolescente de 50 ans» a choisi de donner un reflet universel à sa génération des années cinquante. Cette même adolescente qui, au fond, ressemble en grande partie aux autres adolescentes de toutes les générations. Ce récit, à la recherche de sa propre identité, rédigé avec une simplicité spontanée, une sincérité profonde, et une fluidité artistique pourrait être «dévoré» par le lecteur en deux jours. Ce passage de la vie rêvée, traversé par plusieurs femmes actuellement entre 55 et 60 ans, à la réalité de l'identité est aussi simple que la vérité et a mérité tout notre intérêt.

De *La Love* et non pas de l'amour

La Love,

attention ce n'est pas l'amour,

qui est réservé à la famille,

au mariage, à des choses sérieuses;

La Love **d'une femme à plusieurs facettes**

Dans le jeu d'espionnage

auquel se livrent l'auteur et le lecteur,

le codage constitue une arme aux mains du premier.

En revanche, l'accès au texte en train de se faire

permet parfois au lecteur de surprendre l'écrivain

en flagrant délit d'altération, ou d'occultation, oïnomastique.

Philippe Gasparini.[١٧]

Louise Desjardins est une romancière, une poétesse, une nouvelliste et une traductrice de poésies parmi lesquelles citons ***Politique de Pouvoir*** de Margaret Atwood. Elle a enseigné la littérature pendant plus de 25 ans et se consacre actuellement à ses écrits. Elle est surtout connue par son excellente réputation de biographe de Pauline Julien. Née en 1943 à Rouyn-Noranda, en Abitibi au Canada, où elle est retournée pour récupérer ses souvenirs et les placer dans un roman qui a exigé plus de cinq ans de travail. Sa formation littéraire; source principale de sa production littéraire; poétique et surtout en matière d'autobiographie romancée, a placé ses écrits sur la scène de nouveaux genres littéraires contemporains.

Récipiendaire du Prix des Arcades de Bologne et du Prix du Journal de Montréal pour ***La Love,*** en nomination au Journal de Montréal dans les

[١٧] - Philippe Gasparini, *Est-il Je?, op. cit.*, p.39.

La théorie dressée par Gasparini reste toujours, à notre avis, floue et incapable de déterminer la place clandestine qui règne sur toutes les autobiographies et surtout sur les romans autobiographiques comme celui de Louise Desjardins : ***La Love.***

Etre l'auteur de ses œuvres ou l'œuvre de soi-même

En effet, Louise Desjardins, dans sa ***Love***, trace un roman où les éléments autobiographiques et autofictionnels se démasquent et se voilent à tour de rôle. Dans cette perspective, nous essayerons de dégager du texte les éléments propres à chaque genre afin de montrer au lecteur à quel point les deux genres littéraires pourraient-ils se croiser et à quel point les deux théories du pacte autobiographique et du pacte autofictionnel s'inspirent du même fleuve littéraire. Le livre est désigné comme «roman», le prénom masculin «Claude» désigne l'auteur, le narrateur et le protagoniste.[11]

Le rôle essentiel du lecteur est de chercher la ressemblance entre l'identité de l'auteur, du narrateur et du protagoniste, de démasquer le «moi» qui se promène entre les lignes et se cache sous les mots. Enfin, de découvrir les personnages vrais et les personnages aussi vrais que la vérité avant de nier ou de confirmer que ***La Love*** de Louise Desjardins est un roman autobiographique, autofictionnel ou même à cheval entre le réel et le fictionnel.

[11] Louise Desjardins le confirme dans ses *courriels* échangés avec nous en juillet 2005.

Soulignons en bref les traits distinctifs de ce genre littéraire mal connu jusqu'à la parution de la nouvelle théorie déjà signalée :

- Le mélange entre l'autobiographie et l'intrigue romanesque qui est pleine d'imagination.
- Le fonctionnement entre les deux genres : l'autobiographie et le roman qui surgissent en même temps.
- La relation étroite de l'écrit avec la psychanalyse de l'écrivain qui décide de faire son propre scénario de vie tel qu'il l'a choisi.
- Le niveau de style, dense, sophistiqué et bien travaillé.[٨]

Sans craindre la censure, sans souci des plaintes d'atteinte publique à la vie privée déposées contre lui ou contre la maison d'édition après la parution du livre, sans avoir honte d'une autobiographie scandaleuse aux yeux de la société et de la famille proche, l'autofiction souffle toujours à son auteur cette échappatoire de réponse de Normand : «C'est moi et ce n'est pas moi ! »

Même si G. Genette dénonce dans sa ***Fiction et diction*** ce «jeu de frontières» l'autofiction semble avoir instauré de nouveaux ponts entre l'écrivain et la vérité sans être tenté de dire comme Lejeune ***de qui se moque-t-on?***[٩]. Cette analyse plus ou moins détaillée, démasque les récits en première personne pour dévoiler le vrai visage du trio auteur-narrateur-héros.[١٠]

---

[٨] - Pour plus de détails voir Serge Doubrovesky, *Autobiographiques : de Corneille à Sartre*, Paris, PUF, coll. «Perspectives critiques», 1988, pp. 70 et suivantes.

[٩] - Philippe Lejeune, *Moi Aussi*, Paris., éd. du Seuil, coll. «Poétique», 1986, p. 50.

[١٠] - Philippe Gasparini, *Est-il Je ?*, Roman autobiographique et autofiction, éd. du Seuil, 2005, p. 27

Afin d'apporter quelques éléments de réponse à ces innombrables questions, il convient assurément de passer en revue et en deux mots les débuts de l'écriture du «moi.

L'autobiographie répond à une envie humaine de fournir une réponse à une question éternelle : «Qui suis-je? . Cette conception qui se concentre sur le «moi» trouve ses racines originelles dans l'histoire de l'humanité. Elle remonte à très loin dans notre parcours de vie, avant même les ***Confessions*** de Jean-Jacques Rousseau.

C'est ainsi que, depuis très longtemps, les analyses de ce genre littéraire effectuées par Georges Gusdorf, Philippe Lejeune, sans oublier bien sûr le travail inaugural de Georg Misch, ont déposé les premières pierres de ce grand édifice : «La théorie de l'autobiographie.» Malgré les thèses divergentes des trois théoriciens, ils sont arrivés à un point commun : l'écriture du «soi» a une histoire pas loin de celle de la société, des courants philosophiques, spirituels, idéologiques et culturels de l'époque. Enfin, et à pas sûr, ***l'autobiographie et, dans son ombre, le roman autobiographique,***[1] fraye sa voie et le nouveau-né devient de plus en plus solide, voire familier aux lecteurs, spectateurs et auditeurs du XXe siècle.

L'autofiction serait donc pour lui une fiction d'événements et de faits réels ou encore une autofiction d'une aventure rédigée hors syntaxe du roman traditionnel ou nouveau.[2]

---

[1] - Anne LAGNY. « Présentation » in *Revue de Synthèse* : 4^{e} S., nos. 3-4, Juillet-Décembre 1996, p. 273.
[2] - Cf. Serge Doubrovsky, *Le Fils* paru en 1997 chez Galilée et réédité en 2001 chez Gallimard, coll. «Folio»

comme un criminel devant le tribunal ou enfin, comme un amant sur le divan. Ce même auteur est là, en chair et en os, pour ressusciter ses secrets enterrés depuis de longues années. Cette stratégie littéraire sème le doute chez le lecteur qui récolte assez souvent les mêmes questions : est-ce que c'est vrai? Est-ce que c'est un roman personnel, une autobiographie romancée, une autobiographie sincère ou une fiction bien travaillée? La réponse est très simple. C'est le modèle type d'un nouveau genre littéraire qui envahit actuellement la scène éditoriale pour annoncer la présence, à la fois jeune et forte, du nouveau-né qui prend sa place dans la famille des genres littéraires et qui est baptisé récemment autofiction.

L'autofiction est-elle alors un genre à part? Quelle est son histoire? Comment fonctionne-t-elle? Quel rôle jouera-t-elle dans l'avenir de la littérature française?

Vrai ou aussi vrai que la vérité ?

Moi, auteur, je vais vous raconter

une histoire dont je suis le héros

mais qui ne m'est jamais arrivée.

Gérard Genette.[3]

[3] - Gérard Genette, *Figures IV*, Paris, éd. du Seuil, 1999, p. 32.

Introduction

Le roman du Je

Je me raconte, Je me débite.

Pas par hasard, par tranches choisies (...)

Je m'étale, opération à cœur ouvert,

je m'éventre, j'offre mes tripes au public (...)

Ma vie n'est que la matière première.

D'abord ouvrir, ensuite œuvrer.

Serge Doubrovsky.[1]

Le Moi n'existe jamais que comme fiction.[2] Avec cette certitude, Philippe Forest se rejoint aux théoriciens et critiques littéraires contemporains[3] qui qualifient le «vécu», en tant qu'expérience, par le «virtuel» en tant que roman. Pour eux, c'est à travers cette forme littéraire romanesque que le réel a pu exister. En effet, l'écrivain choisit de devenir une page d'un roman, de se présenter comme un enfant, de se comporter comme un gamin, de s'habiller comme un adolescent ou même de réagir

[1] - Serge Doubrovsky, *La vie l'instant.* Paris, éd. Balland, 1985, pp.15-16.
[2] - Philippe Forest, *Le roman, le Je.* Paris, éd. Pleins Feux, 2001, quatrième couverture.
[3] - Dont Philippe Gasparini, Sébastien Hubier et Laurent Mattiussi.

Ma mère passe son temps à dire que l'amour est la chose la plus importante dans la vie. Pour moi, l'amour, c'est l'amour du bon Dieu, l'amour de ses parents, l'amour de son prochain : quelque chose qui se passe au ciel entre les anges. Par contre, quand on regarde des revues d'acteurs et qu'on voit un homme et une femme qui s'embrassent, mes frères et moi, on appelle ça de la love, une chose mystérieuse qui se passe entre un homme et une femme et qui a un rapport avec un des sept péchés capitaux, la luxure, ou avec un des dix commandements, l'œuvre de chair en mariage seulement.

Louise Desjardins[1]

1 - Louise Desjardins. *La Love*. éd. Bibliothèque Québécoise. 2000. quatrième couverture.

Dimensions autofictionnilles et autobiographiques Chez Louise Desjardins dans son roman La Love

Par: Hanan Pahey El-Dine Mounib*

*Maître de Conférences Faculté des Langues Al-Alsun
Département de FranÇais

يطلب من

• مكتبة الأنجلو المصرية
١٦٥ ش محمد فريد القاهرة. ت: ٣٩١٤٣٧٧

• مكتبة زهراء الشرق
١٦ش محمد فريد – القاهرة. ت: ٣٩٢٩١٩٢

مكتبة منشأة المعارف بالإسكندرية
٤٤ش سعد زغلول تليفاكس : ٤٨٣٣٣٠٣

• مكتبة دار البشير بطنطا
٣٣ش الجيش عمارة الشرق ت : ٣٣٠٥٥٣٨

• مكتبة الآداب
٤٢ الأوربا القاهرة ت : ٣٩٠٠٨٦٨-٣٩١٩٢٧٧

• مكتبة دار العلم
الفيوم – حي الجامعة ت : ٣٤٥٨١٣

• مكتبة مدبولي
ميدان طلعت حرب – القاهرة

جمع كمبيوتر وتنسيق
مكتبة الأمل
ت : ٤٥١٩٢٦٢ – ٠١٠٣٠٨١٩٩٨

FIKR WA IBDA'

- **Dimensions autofictionnilles et autobiographiques Chez Louise Desjardins dans son roman La Love**

Par: Hanan Pahey El-Dine Mounib

NO. 31
NOV. 2005

